

من إحدى الزوايا

يحيى حقي

هذا التحطيم..

ما أخطر وظيفة المعلم ، لا أدرى لماذا أشعر أننا فى هذه الأيام فى حاجة لأن نلفت الأنظار اليه ونتحدث عنه ، فقد كاد يغــرق هو أيضا فى هذا السيل المنهمر من التلاميذ فى المدارس٠ وحين يتعرض المستوى الأخلاقى فى الأمة كلها للهبوط فان غرق المعلم قد يعد نعمة نحمد الله عليها ، لأن بروز المعلم السيىء أشد ضررا من انمحاء المعلم الطيب ، وقد قال شــوقى : قم للمعلم وفه التبجيلا ـ كاد المعلم أن يكــون رســولا ، فليس المطلوب منه حين يقف أمام تلاميذه هو حشــو أدمغتهم بالمعارف ، ولكن ليقول لهم دون أن يفتـح فمه « أنا قدوتكم فاقتدوا بى » يالها من مسئولية جسيمة ! ان التلميذ الصغير حين يدخل المدرسة لأول مرة على استعداد كامل لأن يهب لمعلمه كل قلبه ، بل قد ينشأ فى بعض الأحيان نوع من العشق المريض من جانب التلميذ لأستاذه ، يتالم اذا لم يعرف كيف يصطاد نظرته ، أو اشارة اعتاد عليها تنبىء بأن الأســتاذ يخصه بعطف دون سائر التلاميذ ، ثم ما يلبث التلميذ أن ينصب ميزانا يضع فيه أستاذه اما يراه جديرا بحبه ليزداد تعلقه به واما يراه غير جدير بهذا الحب لا لأنه جاهل أو غير كفء ، ليس هــذا هو المهم ، انها مسائل تتعلق بالدماغ وحشوها ، انما اهم منها مســائل تتعلق بالروح والمثل الأخلاقية كأن يرى أستاذه ياتى أفعالا ينهى عنها تلاميذه ، يحضهم على مقت النفاق فاذا بهم يرونه ينـافق التلاميذ الأغنياء أو ابنـاء أصحاب السلطان على حساب التلاميذ الفقراء أو الهمل ، أو يتغنى لهم بالقنـاعة ويرونه يجــرى كالكلب المســـعور وراء الدروس الخصوصية ، أو يوصيهم بعفة اللســان ثم يســمعون من فمه تتبســاقط كاللآلىء أفحش ألفاظ السب البذىء ، وهكذا ٠٠

ان أخطر التجارب التى تمر بالطفل هــو هــذا الانهدام بين يديه للمثل العليا التى كان يثق كل الوثوق انه واجدها عنــد أستاذه ٠ لا أبالغ اذا قلت أن روح الطفل تتعرض للتحطم أو على الأقل للتلوث ، سينشأ ناظرا للدنيــا والناس نظرة كلبية تجف عليها عواطف قلبه الرقيقة كما يصوح العشب النضر تحت رياح السموم ، السعيد الســعيد من ركب الله سبحانه فى خلقه ـ وكأنما على غفلة منه ـ هياما بالفن ، بالشــعر ، فى الكلمة والطبيعة فانه ســيجد فى رحاب الفن ـ بهدى من مزاجه ـ ملاذا ينجيــه من النظرة الكلبية ولكن عمله فى الواقع هو نوع من الهروب لا المواجهة الصريحة ٠

لقد تعرضت لشيء من هـذا التحطم فى المدرسة الابتدائية وبقيت فى روحى ندوب ، أما الجروح فقد داواها الزمن ولكن لا يزال فيها جرح ينز ، لم يشف الى اليوم ، اصبت به فى مدرسة الحقوق ، فقد كان لنا أستاذ علقنا عليه آمالا كبيرة فى استخلاص المدرسة من يد الأجانب ونقلها الى يد المصريين ، وكان فصيحا ، جهورى الصوت، يتدفق الكلام من فمه كالسيل، كأنه يخطب كلما تحدث ، كان لا حد لحماسه فشعلل فى قلوبنا حماسا أشـد ، قال لنا ذات يوم بصوته المتهدج وهو يهز عطفيه من فرط الخيلاء انه على وشك أن يدفع الينا بكتاب من تأليفه يثبت به أن المصريين ليسوا أقل علما وكفاءة من الأجانب ، انتظرنا هـذا الكتاب بلهفة فلما أصبح بين أيدينا وجدناه ترجمة حرفية ، كلمة بكلمة ، شـولة بشولة ، نقطة بنقطة ، أول سطر بأول سطر ، هامش بهامش من كتـاب افرنجى ، ولم يخجل هذا الأستاذ بأن يكتب على الصفحة الأولى بأنه من تأليفه ، لا أظن أن هذا الأستاذ كان يستطيع مهما عربد خياله أن يتصور أثر هذه الفعلة على روحى .

سقطت فى وهدة يأس قاتل ، كنت محتاجالقوة هائلة ـ لمعجزة ـ تعيـد الى نفسى ثقتى بأمتى ومستقبلها .

يعاودنى نز هذا الجرح هذه الأيام ـ وأكادأرى صورتى من جديد وأنا ساقط فى وهدة اليأس فى مدرسة الحقوق ، اذ يجيئنى نفر غيرقليل من الشبان تشرئب نفوسهم للطهر والخير والجمـال كما يشرئب عـود الورد للضوء ،ويقدمون لى أدلة من العسير نقضها تثبت أن بعض أساتذتهم يفعلون بهم ما فعلـه هـذاالأستـاذ بى ، يدفعون اليهم والى القراء بكتب يزعمون أنها من تأليفهم وماهى الا ترجمة حرفيةلنص أجنبى ، لا يشار اليه فى الكتاب أقـل اشارة .

وأشد من حنقى على هؤلاء الأساتذة لأنهم يحطمـون أرواح تلاميـذهم رثائى لهم لأنهم محرومون من هـذا الجذل الروحى الذى هـوالجزاء الذى لا جزاء غيره لكل من وجد فى روحه قدرة على الابتكار ..

القاهرة فى أيام المقريزى

١٣٦٤ - ١٤٤٢

بقلم : د . عبد الرحمن زكى

يدين جميع المؤلفين الذين يكتبون عن القاهرة وتخطيطها وتطورها ، وعن آثارها التى اندثرت أو التى مازالت شامخة فى قلب القاهرة ، الى المؤرخ الجليل أحمد بن على المقريزى ، القاهرى . فقد عاش حقبة طويلة بين عامى ١٣٦٤ ، ١٤٤٢ ، معاصرا أسرتين مملوكيتين : المماليك البحرية والمماليك الشراكسة . فقد ولد المقريزى سنة ١٣٦٤ بحارة برجوان بقسم الجمالية اليوم . وقد عرفت هذه الناحية بصخبها وضوضاء الحياة فيها ، كفل جده لأمه تعليمه ، وكان اسمه ابن الصايغ الحنفى ، وانكب على التحصيل والتعليم ، وأظهر نجابة ، ثم درس الفقه بعد انتقاله الى المذهب الشافعى . وبعد أن أكمل تعليمه ، عمل موقعا بديوان الانشاء بالقلعة . فكان المقريزى يجتاز كل يوم الشارع الأعظم الذى يخترق القاهرة بالقرب من النحاسين الى باب زويلة ، فقصبة رضوان ، فالخيامية والسروجية والمغربلين ، ثم يتجه الى القلعة حيث كان يعمل . ثم غدا بعد ذلك قاضيا عند قاضى القضاة الشافعية ، فاماما لجامع الحاكم ، ومدرسا للحديث بالمدرسة المؤيدية . وفى عام ١٣٩٨ اختاره السلطان برقوق لوظيفة محتسب القاهرة والوجه البحرى ، وهى احدى الوظائف الهامة آنذاك ، فتولاها ، ثم تنحى عنها مرتين فى عامين . وفى ذلك الوقت تزوج المقريزى وأنجب .

وقد تقلب المقريزى فى عدة مناصب قضائية فى القاهرة ودمشق ، وكانت له حظوة عند الملك الظاهر برقوق (١٣٨٢ - ١٣٨٩) (١٣٩٠ - ١٣٩٩) ، ثم عند ولده الملك الناصر فرج من بعده (١٣٩٩ - ١٤٠٥) (١٤٠٥ - ١٤١٢) . ثم زهد فى الوظائف العامة ، واستقر فى القاهرة ، وتفرغ الى البحث والكتابة ، وخص مصر وأخبارها وآثارها بأعظم قسط من جهوده ، وبحوثه ، وكتب فى ذلك عدة كتب جليلة .

وهكذا نرى أن العصر الذى عاش فيه المقريزى قد امتد من الثلث الأخير فى القرن الرابع عشر الى حوالى منتصف القرن الخامس عشر . وقد عاصر المقريزى من ملوك مصر أكثر من عشرة متعاقبين . (١)

وهكذا نرى أنه أدرك مرحلتين هامتين فى تطور مدينة القاهرة والمجتمع المصرى - الاولى : فى أواخر القرن ١٤ حينما كانت القاهرة بعد ما أصابها من وباء ، ترتدى ثوبا جديدا من الحياة ، والثانية : بعد المحن التى تتابعت عليها بين عامى ١٤٠٣ ، ١٤٠٩ ، من وباء وغلاء ، حيث عادت ثانية تسترد عمرانها وبهاءها .

اذن فلا غرو أن يشاهد بعينيه تلك الأحداث الهامة ، ويرى ما استحدث فى القاهرة من التطورات والمبانى العظيمة ، ثم يخلد ذكراها فى

(١) الملك الأشرف : شعبان (١٣٦٣ - ٧٧) والملك المنصور على ٢ (١٣٧٧ - ٨١) ، الملك الصالح حجى ٢ (١٣٨١ - ٨٢) (١٣٨٩ - ١٣٩٠) والملك الظاهر برقوق ، والملك الناصر فرج ، والملك المنصور عبد العزيز (١٤٠٥) ، والمؤيد شيخ (١٤١٢ - ٢١) والملك المظفر أحمد (١٤٢١) والملك الظاهر ططر (١٤٢١) ، والملك الصالح محمد (١٤٢١ - ٢٢) والملك الأشرف برسباى (١٤٢٢ - ١٤٣٨) والملك العزيز يوسف (١٤٣٨) والملك الظاهر حقمق (١٤٣٨ - ١٤٥٣) .

مؤلفاته القيمة ، ولا سيما الخطط والسلوك (٢)

والقاهرة فى أيام المقريزى ، هى تلك المدينة الحسناء التى يتابع القارىء وصفها فى ألف ليلة وليلة ! وليست القاهرة وقفا على مساجد ومدارس ووكالات وخانات ، فانها قبل كل شىء ، قلب الديار النابض ومبعث ثقافتها الأصيلة ، ومنارة دينها ، وشريان تجارتها ، ومتنزه أهلها !

كانت القاهرة آنذاك تشغل المساحة التى كانت تشغلها حتى منتصف القرن التاسع عشر ، قبل أن تتسع وتمتد وتقوم ضواحيها المستحدثة التى انشئت منذ نصف قرن أو أكثر بقليل • تلك القاهرة التى أجاد وصفها مئات من الرحالة والمستشرقين والعلماء من أهل الشرق والغرب وفى طليعتهم : ابن سعيد وابن جبير وابن بطوطة وعبد اللطيف البغدادى وناصر خسرو ، وابن خلدون ، والمقرى ، وويلكنسون وبوركهاردت ولين ، وجون فيليبس وهاى • وهؤلاء جميعا أجادوا حقا وصف المدينة فى مؤلفاتهم أو لوحاتهم الخالدة • والذين يدققون النظر فيما كتبه هؤلاء ، أو فيما رسموه من اللوحات ، يتصورون جليا ، تلك القاهرة التى كانت حتى منتصف القرن ١٩ تحمل طابع مدن القرون الوسطى !

خطط القاهرة المقريزية

وقد اشتملت القاهرة فى ذلك الحين على عدة خطط ، تفصل بعضها عن بعض البوابات الخشبية الضخمة التى كانت توصد على سكان الحى بعد الغروب • وأهم هذه الخطط : خط خان الوراقة ، وخط باب القنطرة ، وخط بين السورين ، وكان يمتد من باب الكافورى فى الغرب الى باب سعادة ، وكانت بهذا الخط ، قناطر اللؤلؤة وقناطر دار الذهب ، وقنطرة الغزالة وكانت بجوار قنطرة الموسكى • وخط الكافورى الذى كان موضعه بستانا قبل بناء القاهرة المعزية • وخط الخرنفش وكان بين حارة برجوان والكافورى • وخط باب المارستان ، وخط بين القصرين وقد كان من أعمر أخطاط القاهرة ولا سيما فى أيام الفواطم • ومن الخطط أيضا خط الخشبية وخط سعيفة العداس ، وخط البندقانين ، وخط دار الديباج ، وقد سمى بهذا الاسم لأن دار الوزير يعقوب بن كلس كانت عملت دارا ينسج فيها الديباج والحرير برسم خلفاء الفاطميين وصارت تعرف بدار الديباج فنسب اليها الخط • وكانت هناك أيضا عدة أخطاط أخرى احتوت عليها القاهرة •

القصور والدور

وقد تناثرت القصور والدور فى أحياء القاهرة ، وأهمها قصور المماليك ولا تزال آثار بعضها باقية • كبقايا قصر بشتاك ، وبوابة دار منجك السلحدار (٧٤٨ هـ / ١٣٤٧) بالقرب من جامع السلطان حسن ، وقصر الأمير ماماى الذى بقيت منه تلك الشرفة الرائعة التى تعرف اليوم ببيت القاضى • جميع هذه المنشآت كانت فى أروع حلتها آنذاك • وكان يقع قصر بشتاك فى أيام المقريزى تجاه الدار البيسرية ، وكان يقصد اليه من باب البحر الذى عرف بباب قصر بشتاك تجاه مدرسة الحديث الكاملية • وقد وصف مؤلف الخطط دور القاهرة وصفا جيدا ، فذكر منها عددا وفيرا ، نذكر هنا أهمها : دار الأحمدى ودار قراسنقر ، ودار أمير مسعود ودار بيبرس الحاجب ودار الذهب ، ودار طولباى ، ودار البقر ، ودار الأمير طاز ، ودار صرغتمش •

الخانات والفنادق

وفى أثناء القرن الرابع عشر ازدهرت القاهرة بفنادقها وخاناتها ووكائلها • فقد كان أمراء المماليك يدركون الفوائد التى تعود عليهم من بناء الوكائل الفسيحة ، فكان يفخر الأمير اذا شيد وكالة كبيرة ، تعود عليه كل غرفة من غرفها بايجار شهرى طيب • وكان من أشهر خانات القاهرة ، خان مسرور وكان يباع الرقيق فى ساحته • وكان مسرور هذا خادما من خدام القصور واختص بالسلطان صلاح الدين • وقد أدرك المؤرخ المقريزى ذلك الخان وهو فى غاية العمارة ، وكان ينزل فيه أعيان التجار الشاميين بتجارتهم حتى تهدمت عدة أماكن منه •

وخان السبيل الذى شيده خارج باب الفتوح ، الأمير بهاء الدين أبوسعيد قراقوش، ووزير صلاح الدين وعتيقه ، لابناء السبيل والمسافرين دون أجر •

وفندق بلال المغيثى الذى أنشأه الأمير الطواشى

(٢) محمد عبد الله عنان : مصر الاسلامية وتاريخ الخطط المصرية ، ص ٥٢ ـ ٥٦ • ط • دار الكتب المصرية • القاهرة (١٩٣١) •

حسام الدين بلال المغيثي أحد خدام الصالح وكان يقع بين خط حمام خشيبة وحارة العدوية • وقد قال المقريزي عنه : « لقد كنت أدخل فيه ، فاذا بدائرة صناديق مصطفة ما بين صغير وكبير ، فلا يبقى من الفندق غير ساحة صغيرة بوسطه ، وتشتمل الصناديق من الذهب والفضة ما يجل وصفه » • وكان بالقاهرة فندق دار التفاح تجاه باب زويلة ، وترد اليه الفاكهة على اختلاف أنواعها مما ينبت في بساتين ضواحي القاهرة ، ومن التفاح والكمثرى والسفرجل الوارد من الشام • وقد أنشأ هذا الفندق الأمير طوزدمو بعد عام ٧٤٠ هـ / ١٣٣٩ ، وعلاوة على تلك الفنادق ، كانت هناك فنادق ابن قريش ، وطار نطاى (خارج باب البحر ظاهر المقسى) وكان ينزل فيه تجار الزيت •

الأسواق

وكان بمدينة القاهرة وظواهرها من الأسواق شيء كثير جدا ، ذكر المقريزي أهمها • وكانت القصبة أعظم أسواق مصر ، احتوت على اثنى عشر ألف حانوت ، وامتدت من حي الحسينية الى المشهد الحسيني ، ولقد أدرك المقريزي تلك الجهة ورآها عامرة بالحوانيت الغاصة بشتى المآكل والمشارب والأمتعة التي تبهج رؤيتها • وقد تفرعت على هذه الأسواق أسواق صغيرة أخرى ، أهمها سوق باب الفتوح ، وسوق حارة برجوان ، وسوق الشماعين ، وسوق الدجاجين ، وسوق بين القصرين التي اعتبرت من أعظم أسواق الدنيا، ثم سوق السلاح وكانت تمتد بين مدرسة الظاهر بيبرس وبين باب قصر بشتاك وقد جددت بعد أيام الفواطم وجعلت لبيع النشاب والزرديات وغيرها من آلات السلاح ، وسوق باب الزهومة ، وسوق اللحميين ، والخراطين وغير ذلك من السويقات العديدة •

الحمامات

ولقد اشتهرت القاهرة بما كان فيها من الحمامات الفاخرة النظيفة ، والمعروف ان العزيز بالله نزار بن المعز لدين الله الفاطمي ، كان أول من بنى الحمامات بالقاهرة • وقد ذكر القاضي القضاعي انه كان في مصر الفسطاط ألف ومائة وسبعون حماما ، وأهم الحمامات التي ورد ذكرها



في خطط المقريزي حمام السيدة العامة ، وحمام الساباط ، وحمام لؤلؤ ، وحمام تتر ، وحمام الذهب وحمام السلطان وحمام خوند وحمام الرومي وحمام القاضي وحمام بشتك وغيرها ••• وقد أطنب جميع الرحالة من أهل الشرق والغرب في مدح تلك الحمامات وأجادوا وصفها •

المساجد والمدارس

أما مساجد القاهرة في أيام المقريزي ، فحدث عنها كثيرا • مساجد شيدت في أيام الطولونيين، والفاطميين ، والأيوبيين ، والمماليك ، فازدانت بها أحياء القاهرة وحاراتها وميادينها •• : الأزهر والحاكم بأمر الله والأقمر ، وجامع الظاهر بيبرس ومساجد سلاطين أسرة قلاوون ومدارسهم العديدة ولقد شاهد المقريزي الكثير منها وهي تشيد ، كمسجد أيتمش البجاسي بباب الوزير (٧٨٥ هـ/ ١٣٨٣) ، ومسجد السلطان برقوق بالنحاسين (٧٨٦ – ٨٨) / (١٣٨٤ – ٨٦) ، ومدرسة اينال اليوسفي بالخيامية (٧٩٤ / ١٣٩٢) ومسجد الكردي (المدرسة المحمودية) بالخيامية (٧٩٧ / ١٣٩٥) ، ومدرسة مقبل الداودي بالحمزاوي (٧٩٨ / ١٣٩٥) ، وخانقاه الناصر فرج بن برقوق بالقرافة الشرقية (٨٠٣ – ٨١٣) – (١٤٠٠ – ١٤١١) ، ومدرسة الأمير سودون بسوق السلاح (٨٠٤ / ١٤٠١) ، وجامع جمال الدين يوسف الاستدار بالجمالية (١٤٠٨/٨١١)، ومسجد الامام الليث بمقبرة الامام الشافعي ، ومدرسة العيني (٨١٤ / ١٤١١) ، ومسجد قايتباي المحمدي بشارع الصليبة (١٤١٣/٨١٦)، وجامع السلطان المؤيد بشارع السكرية (٨١٨ – ٢٣) – (١٤١٥ – ١٤٢٠) ، ومدرسة القاضي عبد الباسط بالخرنفش (٨٢٣ / ١٤٢٠) ،

والمدرسة الأشرفية (٨٢٩ / ١٤٢٥) ، ومسجد جانى بك بالمغربلين (٨٣٠ / ١٤٢٦) ، ومسجد جوهر اللاله بدرب اللبان (٨٣٣ / ١٤٣٠) ، ومسجد السويدى بمصر القديمة ، وخانقاه ومسجد السلطان برسباى بالقرافة الشرقية (٨٣٥/١٤٣٢)، ومدرسة تغرى بردى بالصليبة (٨٤٤ / ١٤٤٠)، ومسجد قراقجا الحسنى بدرب الجماميز (٨٤٥ / ١٤٤١) .

لقد شاهد المقريزى تلك العمائر الدينية وهى تعلو يوما بعد يوم بجدرانها وقبابها ومنائرها الجميلة (٣) .

وكانت المساجد والمدارس الملحقة بها تعج بالعلماء والطلبة من أبناء مصر والبلدان الاسلامية. وقد زودت بالمكتبات التى يرجع اليها هؤلاء ، فقد كانت عامرة بخزانات الكتب ، ومن أشهرها مكتبة مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق ، وقد اشترط واقفها الأمير جمال الدين محمود أن لا يخرج لأحد منها كتاب الا أن يكون فى المدرسة ؛ وبهذه المكتبة جمعت نوادر الكتب الاسلامية . كما كان بخانقاه برقوق خزانة كتب كبيرة . وكذلك مكتبة الأمير جمال الدين الاستادار بمدرسته بالجمالية ، ومكتبة المدرسة المؤيدية .

ومكتبة المدرسة الأشرفية التى بناها السلطان برسباى (٨٢٦ ـ ٨٢٩) التى احتوت على مجموعة طيبة من كتب الحديث واللغة والآداب والمصاحف. وكان بالقاهرة ، عدة مكتبات تنسب الى السلطان قايتباى العظيم ، ففى مدرسته الكبيرة بالقرافة أودع خزانة كتب ، كذلك كان فى مدرسته بقلعة الكبش ، كما تنافس أمراؤه فى هذا السبيل ، ومن هؤلاء الأمير يشبك الدوادار الذى كان محبا للعلماء والفقهاء ، يقتنى المصاحف الشريفة والكتب (٤) .

ليس هذا فحسب ، فان قاهرة المقريزى تتسع لها المجلدات وليس بضع صفحات . وحسبى أن يرضى القارىء بمواصلة الحديث عن أشياء أخرى تتصل بمدينتنا التاريخية النبيلة !

قناطر القاهرة

وفى أيام المقريزى ، كان الخليج الكبير يشق قلب المدينه من جنوبها الى شمالها ، فكان من البديهى أن تقام عليه عدة قناطر لتيسير التنقل بين أجزاء القاهرة ، فكانت قنطرة السد واحدة من أهمها . كان يتوصل بها الى منشاة المهرانى من شاطىء الخليج الغربى . وقناطر السباع بجانب خط السبع سقايات من جهة الحمراء القصرى وجانبها الآخر من جهة جنان الزهرى ، وكان أول من أنشأها الملك الظاهر ركن الدين بيبرس ونصب عليها سباعا منحوتة من الحجر ، فسميت بهذا الاسم ، وكانت عالية ، هدمها الملك الناصر محمد بن قلاوون ثم أعاد بناءها بشكل آخر لتنسب اليه ، وانتهى منها فى عام ٧٣٥ هـ / ١٣٣٤ .

وقنطرة عمر شاه ، وكانت على الخليج أيضا ، وتصل ما بين شاطىء الخليج الغربى وحكر قوسون ، وقنطرة آق سنقر وتصل خط قبر الكرمانى ومن الحبانية الى شاطىء الخليج الغربى ، وقنطرة باب الخرق وكان موضعها ساحلا ومورودة للسقايين فى أيام الفواطم ، فلما أنشأ الملك الصالح نجم الدين الميدان السلطانى بأرض اللوق فى سنة ٦٣٩ هـ / ١٢٤١ أنشأ هذه القنطرة ليمر عليها الى الميدان المذكور ، وقنطرة الموسكى ، ويتوصل اليها من باب الخوخة ، وباب القنطرة (من أبواب سور القاهرة الغربى) وقد أنشأها الأمير عز الدين موسك قريب السلطان صلاح الدين ، وقنطرة الأمير حسين ، وقنطرة باب القنطرة ويمر فوقها الى المقس وأرض الطبالة (فى الفجالة اليوم) وأول من شيدها القائد جوهر الصقلى . وقنطرة باب الشعرية ويسلك اليها من باب الفتوح للوصول الى أرض الطبالة وعرفت فيما بعد بقنطرة الخروبى . والقنطرة الجديدة وقناطر الأوز ويتوصل اليها من الحسينية والقناطر بنى وائل التى أنشأها الملك الناصر محمدبن قلاوون سنة ٧٢٥ هـ / ١٣٢٥ ، وعرفت بهذا الاسم لأنه كان يسكن بها عرب بنى وائل .

---

(٣) دهش السنيور أوجييه دى أنجلور الذى زار القاهرة عام ١٣٩٥ من كثرة مساجد المدينة ، فقدر عددها ١٢٠٠٠ مسجد ، وقد ذكر أنه كان فيها بعض الكنائس الكبيرة الرائعة البناء . وذكر سائح أوربى آخر أنه لو جمعت جوامع القاهرة ومساجدها فى مكان واحد لشغلت مساحة مدينة أورليان الفرنسية .

Anglure, Ogier d' : Le saint voyage de Jérusalem, edited by François Bonnardot and Auguste Longnon, Paris, Firmin Didot, 1878.

(٤) عبد اللطيف ابراهيم : دراسات فى الكتب والمكتبات الاسلامية ص ٢٧ ـ ٣٥ .

وقنطرة الأميرية وهى آخر ما على الخليج الكبير من القناطر بضواحى القاهرة بالقرب من المطرية وكان منشئها الملك الناصر أيضا ٠

وهناك قناطر غير التى ذكرناها ، لم يبق منها شئ اليوم ٠٠ وتحمل بعض الأحياء أسماءها على سبيل الذكرى ٠

الخليج الناصرى والخليج الكبير

ولنبدأ الحديث عن الأول ٠ فقد كان يخرج من النيل ويلتقى بالخليج الكبير ٠ أمر بحفره الناصر محمد بن قلاوون لتمر فيه السفن الى ناحية سرياقوس وقد بدئ فى حفره سنة ٧٢٥هـ/١٣٢٥م وجرى الماء فيه بعد شهرين ، وسارت فيه السفن المحملة بالغلال وغيرها ٠ ثم اشترى الناس عدة أراض غرسوا فيها الاشجار وأخذوا فى العمارة على حافتى الخليج ، فعمرت المنطقة بين المقس وساحل النيل عند بولاق ، كما كثرت المبانى حتى اتصلت من أوله بموردة البلاط الى حيث يصب فى الخليج الكبير بأرض الطبالة ، وتنافس الناس فى السكن هناك ، وأقاموا الحمامات والمساجد والأسواق ، وصار هذا الخليج وما يحفل به من أهم مواطن الفرح ، ومنازل اللهو والقصف الى أن منعت السفن منه ٠

أما الخليج الكبير أو المصرى (يعرف اليوم بشارع بور سعيد) فقد كان يخرج من النيل جنوبى قصر العينى عند السواقى السبع التى كانت تمد القلعة بالمياه(٥) ٠ وكان الخليج يسير ناحية الشمال الشرقى ، ثم ينعطف الى الشرق الجنوبى حتى يصل الى قناطر السباع حيث ميدان السيدة زينب اليوم ، ثم يعود سيره الى الشمال الشرقى مارا غربى بركة الفيل ، ثم غربى درب الجماميز ، ثم غربى باب الخرق (ميدان أحمد ماهر اليوم) ، ثم يخترق سور القاهرة عند باب الشعرية ، وهو يعرف اليوم بباب العدوى ، ثم يسير خارج القاهرة الى جامع الظاهر بيبرس ، ثم يسير بين المزارع الى ناحية الزاوية الحمراء والأميرية وسرياقوس والخانكة ٠

وكان يقع الى غربى الخليج من الشمال أرض الطبالة وكانت تقدر مساحتها بحوالى مائتى فدان ، كان الخليفة المستنصر بالله قد وهبها الى السيدة نسب الطبالة ، فسميت المنطقة باسمها ٠ وقد تغنى بعض الشعراء بما اتسمت به ولا سيما فى أيام الربيع ٠ فقال عنها الشاعر المصرى سيف الدين على :

الى طبالة يعزون أرضا
لها من سندس الريحان بسط
رياض كالعرائس حين تجلى
يزين وجهها تاج وقرط

وكان يلى أرض الطبالة خط المقس ، وقد شمل المنطقة التى تحد اليوم من الشرق بشارع بور سعيد ، ومن الشمال بشوارع الطبلة والطواشى والشمبكى وبين الحارات ، ومن الغرب ميدان رمسيس وشارع رمسيس وشارع عماد الدين (محمد فريد) ٠ ومن الجنوب بشارع قنطرة الدكة (نجيب الريحانى اليوم) وشارع الفوطية وشارع سوق الزلط وشارع الخراطين حتى يقابل شارع بور سعيد ٠

أما جنوب خط المقس فكانت أراض زراعية يغمرها ماء النيل سنويا وكان يتخلف فيها بعد الفيضان بركة عرفت ببركة الأزبكية ، والى الشمال الغربى منها ، كان يقع حى النصارى بدروبه وأزقته ، حيث أقام بعض الأقباط ، وقد نقلت اليه البطريركية القبطية فى أيام الحملة الفرنسية عام ١٧٩٩ من مقرها بحارة الروم (قسم الدرب الأحمر) ٠

أما شرق بركة الأزبكية ، فكان حى الأفرنج ، ويحد غربا بالبركة ومن الشرق بالخليج المصرى ، ومن الشمال بخط المقس ، ومن الجنوب بشارع الموسكى وبمقبرة كبيرة ، عرفت بمقبرة الأزبكية (نسبة الى الأمير أزبك) ، وكان بجوارها جامع أزبك الذى هدم عام ١٨٧٥ (٦) ٠

وقد ظل الخليج المصرى مستعملا فى ارواء القاهرة وبعض ضواحيها قرونا عديدة الى أن نشأت شركة مياه القاهرة فى القرن الماضى ، ومدت أنابيب المياه الى بعض الأحياء ، ثم أصبح مباءة تلقى بها فضلات البيوت المطلة عليه ٠ وفى عام ١٨٩٧ تعاونت شركة ترام القاهرة مع الحكومة على ردمه ، ومد به خط الترام الذى يصل ما بين نهاية حى غمرة الى مذبح القاهرة مارا بميدان السيدة زينب ٠

(٥) تعرف منطقة السواقى السبع اليوم بفم الخليج ٠

(٦) من مذكرات عن تاريخ مدينة القاهرة كتبها المؤرخ القاهرى محمد رمزى (بك) ٠

وأخيرا ، لم يمدنا المقريزى باحصائية لعدد سكان القاهرة فى أيامه • ولكن ذكر بعض الرحالة الأوربيين المعاصرين ، فيما كتبوه ، أن القاهرة كانت دواما تعج بالسكان • فكتب سيمون سيميونس فى عام ١٣٢٢ يقول :

ما دام ينقصنا الاحصاء الصحيح لعدد سكان القاهرة ، ففى فكرى ان مساحتها تبلغ ضعف مساحة باريس ، ويعيش فيها أربعة أمثال سكان العاصمة الفرنسية • وانى اذا ذكرت رقما أكبر ، فسيكون تقديرى أقل من الحقيقة •

وذكر جوتشى دى دينو فى نهاية القرن الرابع عشر دون مبالغة : « أن بابيلون (مصر القديمة) هى المدينة القديمة ، والقاهرة أحدث منها ، أسست ونشأت بعدها • وسكان المدينتين لا يحصون ، ومع ذلك يمكن القول بأن فى امكانهما تعبئة جيش مؤلف من ستمائة الى ثمانمائة ألف من الجند المسلحين • وفيهما يعيش حوالى ثلاثة ملايين نسمة ، وأن عددا كبيرا لا سكن لهم فى المدينة » •

أما الرحالة فريسكوباندى (٧) ، فقد ذكر « أن عدد سكان القاهرة كان أكبر من عدد سكان توسكانيا الايطالية كلها • وأن شارعا واحدا فيها يعيش فيه أكثر من سكان مدينة فلورنسة بأسرها ويقول سيمونى سيجولى عن مساحة القاهرة : « ان مدينة القاهرة تمتد طولا حوالى ١٢ ميلا ، ويقدر محيطها ٣٠ ميلا تقريبا ، ويسكن فيها ما يقرب من ٣٠٠٫٠٠٠ نسمة» • ويذكر فريسكوباندى فى مكان آخر من كتابه « انه فى أوائل القرن الخامس عشر ، كانت تمتد المدينة طولا حوالى ١٥ ميلا وما يقرب من خمسة أميال عرضا » •

أما عن شوارع القاهرة الكبرى ، فقد اتفق معظم الرحالة على انه كان بها ثلاثة شوارع رئيسية كبرى ، منها الشارع الأعظم الذى كان يخترق المدينة من شمالها الى جنوبها ، وهى تكاد تكون مستقيمة وتحف بها المساجد الأنيقة والمدارس والدور والحوانيت ••• وهذا بالاضافة الى الشوارع والحارات والأزقة الصغيرة •

لقد كتب كثير من المؤرخين والرحالة ، وعلماء الآثار والفنون والاجتماع أسفارا عن القاهرة فى جميع اللغات ، لا يحصى عددها • فاذا أقدمت على كتابة هذا المقال عن تلك المدينة فى أيام المقريزى ، مؤرخها المرموق ، فما أذكره لا يتناسب مع ما تستحقه القاهرة ، تلك المدينة الاسلامية المجيدة التى قال عنها يوجين فرومنتان ، الكاتب والفنان الفرنسى (١٨٢٠ ــ ١٨٧٦) :

« أدخل هذه المدينة التى لا ند لهـا ، وقلبى مشبع بالمسرة والابتهاج » •

فقد حاولت أن أعطى القارىء عنها لمحة عاجلة، أو أن أرسم له لوحةصغيرة لتلك القاهرة المقريزية فى أسطر معدودات • ولا شك أن للقاهرة تلك الأيام الخوالى عشاقا عديدين • أليست هى أم الدنيا ؟

ان للقاهرة مكانتها السياسية ، فهى قاعدة العروبة ومنارة الاسلام وهى صاحبة مركز اقتصادى وثقافى يحسدها عليه كثير من مدن الشرق والغرب • وهى ما زالت الى اليوم مصدر وحى والهام لهؤلاء الفنانين الذين يرسمون جمالها وفتنتها وروعتها فى لوحاتهم الجميلة : زقاق تحف به المشربيات ، سبيل يعلوه كتاب ، مسجد تطل عليه المئذنة والقباب ، عقد باب يحمل نقشا زخرفيا ، أناس يتجمعون فى وكالة أو خان قديم ••

وجميل أن يضع اليوم مهندسو التخطيط مشروعاتهم الكبرى فى اعادة تخطيط المدينة ، وأن يفكروا فى شق الطرق أو توسيعها أو هدم مبنى « للصالح العام » ، وجميل أيضا أن يبقوا على تراث مدينتنا الخالدة ، ويكونوا حفاظا عليها ، فالمبانى تحكى همة البانى فى كل عصر • تلك آثارنا تدل علينا فانظروا بعدنا الى الآثار

فى هذا الجزء من العالم الذى يعد تاريخه بآلاف السنين ، تستقبل القاهرة عيدها الألفى الأول • و « المجلة » اذ تبدأ من هذا العدد سلسلة من المقالات عن ماضى القاهرة ومستقبلها ، لتشترك فى هذه الذكرى مع سائر المؤسسات الثقافية فى الجمهورية العربية المتحدة والوطن العربى الكبير وعالم الحضارة بأسره ، ترجو أن تساهم بذلك فى اعطاء تفسير حديث وحى وعملى لأسطورة بناء القاهرة : أسطورة مدينة قامت قواعدها وشمخت بارادة الله • وسواعد البشرية •

7) Frescobaldi : *Viaggis in Egitto e in Terra Santa*, Roma 1818 e Parma 1854.

يوميات

كهل صغير السن

للشاعر: أمل دنقل

ـ ١ ـ

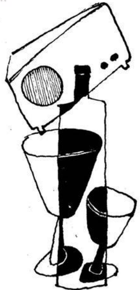
أعرف أن العالم فى قلبى ٠٠ مات !
لكنى حين يكف المذياع ٠٠ وتنغلق الحجرات :
أنبش قلبى ، أخرج هذا الجسد الشمعى ٠٠
وأسجيه فوق سرير الآلام ٠
أفتح فمه ، أسقيه نبيذ الرغبة
فلعل شعاعا ينبض فى الاطراف الباردة الصلبة
لكن ٠٠ تتفتت بشرته فى كفى ٠٠
لا يتبقى منه ٠٠ سوى : جمجمة ٠٠ وعظام !

ـ ٢ ـ

تنزلقين من شعاع لشعاع ٠٠
وأنت تمشين ـ تطالعين ـ فى تشابك الاغصان فى الحدائق
حالمة بالصيف فى غرفات شهر العسل القصير فى الفنادق
ونزهة فى النهر ٠٠ واتكاءة على شراع !
وفى المساء ، فى ضجيج الرقص والتعانق
تنزلقين من ذراع لذراع !
تنتقلين فى العيون ، فى الدخان العصبى، فى سخونة الايقاع!!
وفجأة ٠٠ ينسكب الشراب فى تحطم الدوارق
يبل ثوبك الفراشى من الأكمام ٠٠ حتى الخاصره !
وحين يفغر المغنى فمه ٠٠ مرتبكا
تنفجرين ضحكا ٠٠
تشتعلين ضحكا ٠٠
وتخلعين الثوب فى تصاعدات النغم الصارخ ٠٠ والمطارق
وتخلعين خفك المشتبكا
وفى امتزاج الألم الشهى والاضواء ٠٠ والمرايا
تواصلين رقصك المجنون فوق الدم والشظايا

ـ ٣ ـ

عينا القطة تنكمشان ٠٠
فيدق الجرس الخامسة صباحا !






أتحسس ذقنى النابتة .. الطافحة بثورا وجراحا
(.. أسمع خطو الجارة فوق السقف ..
وهى تعد لساكن غرفتها الحمام اليومى .. !)
دفء الأغطية ، خرير الصنبور ،
خشخشة المذياع ، عذوبة جسدى المبهور .
(.. والخطو المتردد فوقى .. ليس يكف .. !)
لكنى .. فى دقة بائعة الالبان :
تتوقف فى فكى .. رغوة معجون الاسنان !!

ـ ٤ ـ

فى الشارع ..
أتلاقى ـ فى ضوء الصبح ـ وظلى الفارع
.. نتصافح .. بالأقدام !

ـ ٥ ـ

حبيبتى فى الغرفة المجاورة
أسمع وقع خطوها فى روحة وجيئة ..
أسمع قهقهاتها الخافتة البريئة ..
أسمع تمتماتها المحاذرة ..
حتى حفيف ثوبها .. وهى تدور فى مكانها ..
تهم بالمغادرة !
(يومان .. وهى ان دخلت ..
تشاغلت بقطعة التطريز !
بالنظر الساهم من شباكها الى الافريز !
ولا تجيب ان سألت !!)
وعندما مرت على : بقعة مضيئة
ألقت وراء ظهرها .. تحية انصرافها الفاترة
فاحتقنت أذناى ، واختبأت فى أعمدة الوظائف الشاغرة
حتى مضت عن المكان !!

ـ ٦ ـ

أطرق باب صديقى فى منتصف الليل



(تثب القطة من داخل صندوق الفضلات)
كل الابواب العلوية والسفلية تفتح ·· الا بابه
وأنا أطرق ·· أطرق ··
حتى تصبح قبضتي المحمومة : خفاشا يتعلق في « بندول »
يتدفق من قبضتي المجروحة خيط الدم
يترقرق ·· عذبا ·· منسابا ·· يتساند في المنحنيات
تغتسل الرئتان المتعبتان من اللون الدافيء ،
ينفثيء السم ··
يتلاشى الباب المغلق ·· والأعين ·· والأصوات
··· وأموت على الدرجات !!

ـ ٧ ـ

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة ··
وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين
تراه ·· في مكانه المختار ·· في نهاية الغرفة
يرشف من فنجانه ·· رشفه
يريح عينيه على المنحدر الثلجي ·· في انزلاق الناهدين !!
(·· عينيه هاتين اللتين ··
تغسل آثارهما عن جسمها ـ قبيل أن تنام ـ مرتين !)
وعندما ترمقه بنظرة كظيمة
فيسترد لحظة عينيه : يبتسم
وهي تشد ثوبها القصير فوق الركبتين !!
في آخر الاسبوع :
كان بعد ـ ضاحكا ـ أسنانها في كتفيه
فقرصت أذنيه ··
وهي تدس نفسها بين ذراعيه ،
وتشكو الجوع !!

ـ ٨ ـ

حين تكونين معي أنت ··
أصبح وحدي ·· في بيتي !!

ـ ٩ ـ

جاءت الى ·· وهي تشكو الغثيان والدوار
(·· أنفقت راتبي على أقراص منع الحمل !)
ترفع نحوي وجهها المبتل
تسألني عن حل !
هنأني الطبيب ! حينما اصطحبتها اليه في نهاية النهار
رجوته أن ينهي الأمر ·· فثار (·· واستدار
يتلو قوانين العقوبات على ·· كي أكف القول !)
هامش :
(أفهمته أن القوانين تسن دائما ·· لكي تخرق·

ان الضمير الوطنى فيه يملى أن يقل النسل ••
ان الأثاث صار غاليا •• لأن الجدب أهلك الاشجار
لكنه ••كان يخاف الله•• والشرطة•• والتجار!)

- ١٠ -

فى ليلة الزفاف ، فى التوهج المرهق
ظلت تدير فى الوجوه وجهها المنتصر المشرق !
وحين صرنا وحدنا - فى لحظة الصمت الكثيف الكلمات -
داعبت الخاتم فى أصبعها الايسر •• ثم انكمشت خجلى !
(•• كانوا - وراء الباب - يكنسون النور والظلا ••
وتخلع الراقصة الشقراء عريها •• وتحسب الهبات !)
قلت لها : « ما أجمل الحفلا »
فاطرقت باسمة الغمازتين والسمات
وعندما لمستها : تثلجت أطرافها الوجلى !
وانفتلت عجلى •• !
كأنها لم تذق الحب •• ولم يثر بصدرها التنهدات !!

- ١١ -

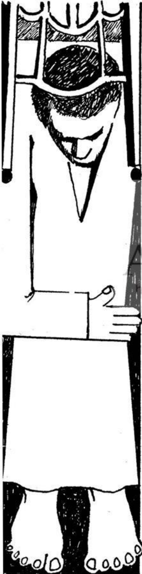
مذ علقنا فوق الحائط •• أوسمة اللهفة
وهى تطيل الوقفة فى الشرفة !
واليوم ••
قالت ان حبالى الصوتية تقلقها عند النوم !
•• وانفردت بالغرفة !!

- ١٢ -

فى جلسة الافطار •• فى الهنيهة الطفلية المبكرة
أعصب عينى بالصحيفة التى يدسها البائع تحت الباب
وزوجتى تبدأ ثرثرتها اليومية المثابرة
وهى تصب شايها الفاتر فى الاكواب
(•• تقص عن جارتها التى ارتدت ••
وجارها الذى اشترى ••
وعن شجارها مع الخادم •• والبواب •• والقصاب)
ثم تشد من يدى : صفحة الكره !!

- ١٣ -

العالم فى قلبى مات
لكنى حين يكف المذياع وتنغلق الحجرات
أخرجه من قلبى ، وأسجيه فوق سريرى
أسقيه نبيذ الرغبة
فلعل الدفء يعود الى الاطراف الباردة الصلبة
لكن •• تتفتت بشرته فى كفى
لا يتبقى منه سوى : جمجمة •• وعظام !
•• ••• وأنام !!





محمد غنيمى هلال ١٩١٦-١٩٦٨

بقلم : صبرى حافظ

وهو يحث الخطى نحو عامه الثالث والخمسين غاب .. تعثرت فى المرض خطواته فمضى فى السابع والعشرين من يوليو مدثرا بالصمت مثخنا بالجراح . بعدما استطاع المرض الكئيب أن يقهر فى داخله ارادة الحياة . فانطفات بذلك حياة واحد من اكثر الدارسين اخلاصا ومن اعمقهم فهما لطبيعة الدراسات الادبية والنقدية . واحد من الذين بذلوا للعمل الدءوب حياتهم ، بعيدا عن الاضواء والمطامع معيدا بذلك للأذهان صورة العالم العازف عن الشهرة المخلص للدرس والتحصيل . وهذا الاخلاص الشديد هو الذى حال - فى اعتقادى - بينه وبين المشاركة الواضحة فى الحياة العامة كالكثيرين من ابناء جيله .

محمد غنيمى هلال ينتمى الى نفس الجيل الذى انجب نجيب محفوظ (١٩١٢) وعادل كامل (١٩١٦) ومحمد مندور (١٩١٧) ولويس عوض (١٩١٥) وفتحى رضوان (١٩١١) .. هذا الجيل الذى ولد على امتداد السنوات القليلة التى سبقت ثورة ١٩١٩ ومهدت لها .. وتفتح وعيه على العالم بعدما التهم الفشل اكثر منجزات هذه الثورة القومية العظيمة .. لكن مساهمة غنيمى هلال فى حياتنا الادبية تاخرت عن مساهمة أبناء جيله هؤلاء لاكثر من عشر سنوات .. ويرجع هذا التاخير الى عوامل عديدة سنحاول أن نريق عليها الضوء ونحن نبدا معه رحلة الحياة منذ بواكير الصبا .

ولد محمد غنيمى هلال في ١٨ مارس عام ١٩١٦ بقرية سلمنت مركز بلبيس بمحافظة الشرقية ، فى فترة كان التعليم الدينى هو غاية أبناء القرى ومنتهى أملهم .. لذلك لم يلبث والده أن دفعه فى مدارج الصبا الى كتاب القرية حتى يحفظ القرآن فى سن مبكرة .. وفى الثانية عشرة من عمره أتم حفظ القرآن فالتحق بمعهد الزقازيق الدينى عام ١٩٢٨ وظل طالبا به حتى حصل على الابتدائية الأزهرية عام ١٩٣٢ ثم على الثانوية الازهرية من نفس المعهد عام ١٩٣٧ .. والى جانب دراسته الازهرية طوال هذه السنوات التسع استطاع غنيمى هلال إن يتعلم اللغة الفرنسية على يد قريب له بالزقازيق متخرج من مدرسة (الفرير) .. وواصل تعلم هذه اللغة بداب ومثابرة طوال سنوات تعليمه الابتدائى ثم الثانوى حتى استطاع بالقرب من نهاية المرحلة الثانوية ان يقرا عددا من الأعمال الادبية الفرنسية ، وخاصة أعمال المدرسة الرومانتيكية التى وافقت هواه والهبت وجدانه . ثم استطاع فى نهاية هذه المرحلة ان يترجم رواية شاتوبريان (آتالا) .. بل وحاول فى نفس العام ان يكتب هو الآخر رواية على غرار اعمال شاتوبريان ولامارتين وبرناردان دى‌سان بيير وفيكتور هوجو والفريد دى فينى وغيرهم .. فكتب رواية رومانسية ملتهبة سماها (أميرة البحر الصغير) وهى رواية لم يقيض لها حتى الآن الظهور .

وفى عام ١٩٣٧ نزح الى القاهرة والتحق بكلية دار العلوم التى تخرج منها عام ١٩٤١ فعمل مدرسا للغة العربية بمدرسة قوص الابتدائية لمدة عامين حيث انتقل الى مدرسة مصر الجديدة الابتدائية وظل مدرسا بها لعامين آخرين حتى عام ١٩٤٥ .. وفى ديسمبر من هذا العام سافر الى باريس فى أول بعثة لوزارة المعارف بعد الحرب العالمية الثانية . فقد كان من القلائل الذين تخرجوا من كلية دار العلوم يجيدون لغة أجنبية . لذلك ظفر بسهولة بهذه البعثة الطويلة لنيل درجة الدكتوراه من السوربون . وفي باريس وجد أن عليه ان يحصل اولا على ليسانس الأدب من السوربون حتى يستطيع أن يتقدم فيها للدكتوراه . وبعد أن نال عام ١٩٤٧ ليسانس الآداب من السوربون بدبلوماته الاربعة فى فقه اللغة والأدب الفارسى والادب الاسبانى والادب الانجليزى بدء فى الاعداد لدكتوراه الدولة التى حصل عليها عام ١٩٥٢ فى موضوعين كبيرين أولهما عن تاثير النثر العربى فى النثر الفارسى فى القرنين الخامس والسادس الهجرى (الحادى عشر والثانى عشر الميلادى) وثانيهما عن مأساة هيباتيا

فى الأدبين الانجليزى والفرنسى منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين .

وقد أولى محمد غنيمى هلال موضوع هيباتيا هذا عناية خاصة بعد عودته من فرنسا ، فلم يكتف بدراسته الطويلة عنها فى رسالة الدكتوراه والتى تناول فيها ليس فقط أدق تفاصيل حياة هذه الفيلسوفة العالمة الجميلة ومصرعها . ولكن أيضا كل ما كتب عنها فى الأدبين الفرنسى والانجليزى من أعمال .. لويس مينار وفولتير وموريس ماجر وديدرو فى فرنسا الى كنجسلى وتولاند فى انجلترا . واستطاع عن طريق هذا التناول التفرقة بين طبيعة الشعبين الفرنسى والانجليزى فى تناولهما للمأساة وفى فهمهما للأدب .. لم يكتف بهذه الدراسة الكبيرة بل أعد عن مأساتها برنامجا اذاعيا خاصا قدمه البرنامج الثانى باذاعة القاهرة فى بواكير حياته عام ١٩٥٨ .

ولا أدرى أيرجع اهتمام محمد غنيمى هلال بهيباتيا الى احساسه الفاجع بقصة حياتها التراجيدية الأليمة ؟ أم الى اعجابه باخلاصها للعلم وتقديسها له ؟ أم الى انبهاره بهذا الاكتمال الرائع الذى يقدمه نمط هيباتيا فقد كانت ذكية جميلة وعاقلة الى الحد الذى دفع ديدرو الى أن يقول عنها « ان الطبيعة لم تهب انسانا من العقل والحكمة ما وهبته لتلك الفتاة » ؟ أم كان حدسا منه بأن حياته ستسير فى نفس الطريق الوعر الذى مضت فيه هيباتيا .. فقد تشابهت حياة غنيمى هلال مع حياة هيباتيا والتقت معها فى سمات كثيرة .. عاش مثلها حياة قصيرة حافلة بالجهد والتحصيل والعرق .. ونشد مثلها الكمال فى ميدان دراسته فتعلم أكثر من خمس لغات وأتقنها .. وكانت هى أول فيلسوفة مصرية وكان هو أيضا أول من دعا الى دراسة الأدب المقارن وقعد أصوله .. ووهب حياته – مثلها – مخلصا للعلم فكان باحثا عن الصدق وعن الخير وعن العدالة .. لذلك حيكت حوله – مثلها – المؤامرات ودبرت الدسائس .. ووجد عليه – مثلها – أن يذود عن الحق وان يجهد نفسه ليشرح لمن حوله البديهيات .

ففى عام ١٩٥٢ عاد محمد غنيمى هلال من باريس ليعمل مدرسا بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة . وليخوض فيها أولى تجارب حياته العامة . بعد أن استنفدت سنوات الدرس والتحصيل قرابة الأربعين عاما من حياته . وبعد أن كان ابناء جيله قد أنجزوا عددا كبيرا من الأعمال الهامة فى حياتنا الأدبية .. كان نجيب محفوظ قد كتب كل رواياته التاريخية والاجتماعية حتى الثلاثية . وكان عادل كامل قد كسر قلمه فى مطلع الشباب تاركا الساحة بعد أن وهب الحياة الأدبية روايتين جيدتين ومسرحية . وكان محمد مندور قبلهما قد أصبح ملء السمع والبصر بأعماله النقدية – (نماذج بشرية) و (فى الميزان الجديد) – التى نشرت فى مجلتى الثقافة والرسالة ، وبمواقفه السياسية الهامة التى وصلت به الى عضوية البرلمان عام ١٩٥٠ . وكان لويس عوض قد قدم دراسته عن الأدب الانجليزى وترجماته الأولى الجيدة لهوراس وشيلى ... وبكلمة موجزة كان ابناء جيله قد انجزوا خلال السنوات الطويلة التى انصرف فيها ، هو ، للدرس والتحصيل قدرا كبيرا من أعمالهم الأدبية الهامة . وكان عليه هو أن يبدأ من أول الطريق . ولن يكون الأمر صعبا عليه فقد تزود طيلة اقامته فى باريس بزاد وفير من الثقافة الثقيلة ان صح التعبير .

وبدأ ينظر فى الحياة الأدبية حوله حتى يتحسس بين مسالكها الطريق .. فوجد أن جهامة الحياة السياسية التى عاشتها مصر طوال الأعوام التى سبقت عودته من باريس عام ١٩٥٢ قد أجهزت على المدرسة الرومانسية فى الأدب ، التى ازدهرت على أيدى مصطفى لطفى المنفلوطى وحسين عفيف وابراهيم ناجى وعلى محمود طه وطه حسين – فى ترسمه خطوات سانت بيف النقدية – وغيرهم . وأخذت تقيم على أنقاضها البناء الجديد للمدرسة الواقعية فى القصة والشعر والنقد والمسرح . وبين هذين المدرستين كانت هناك أصوات واهنة لدعاة المدرسة الوجودية والبرناسية . وكان النقد الأدبى – وهو مجال تخصصه – حلبة زاخرة ما تزال تصطرع فى ساحتها شتى هذه المذاهب الأدبية . وكان أنصار المدرسة اللفظية التى انحدرت من أعمال الشيخ حمزة فتح الله ماتزال تفرض سلطانها على كثير من المناهج الجامعية حتى أصبح النقد الأدبى فى الجامعة نوعا من الدراسات اللفظية واللغوية . وكانت المدرسة التأثرية التى بدأتها كتابات يحيى حقى النقدية ثم أخذ محمد مندور يرسى دعائمها بترجمته لكتاب لانسون وماييه (منهج البحث فى اللغة والأدب) وبدراساته النقدية قد بدأت تؤتى ثمارها وتجتذب اليها جماهير القراء . خاصة بعدما دعمت النظرة التأثرية فى كتاباتها النقدية بالنظرة الاجتماعية حينا والتاريخية حينا آخر . بينما أخذت المدرسة الواقعية – عندلويس عوض ومحمودالعالم وعبد العظيم أنيس – على عاتقها أن تعيد تقييم أدبنا الحديث بطريقة لا تخلو من البدائية والتعسف .. ولم تخل الحلبة من بعض الأصوات المفردة الواعية الى التحليل النفسى للأدب أو التقييم الجمالى للأعمال الفنية أو مناقشة الانسان فى الموقف داخل اطار المدرسة الوجودية .

وسط هذه الحلبة الصاخبة وجد محمد غنيمى هلال نفسه غب عودته من باريس .. ووجد أن عليه أن يبدأ بمشروع طموح يعوضه ما فاته طوال سنوات الدرس والتحصيل . ويبرز صوته نقيا واضحا وسط جوقة هذه الأصوات المصطرعة . فوضع تخطيطا لمشروع طموح بحق يكتب بمقتضاه سلسلة من الكتب الرصينة تحت عنوان (المذاهب الأدبية الكبرى) يعرف فيها بأسلوب علمى لا تعوزه المصادر والمراجع لكافة المذاهب الأدبية الهامة مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية والبرناسية والوجودية وغيرها .

وبدأ يجمع مادة هذه السلسلة الهامة ، غير أن

الحياة فى دار العلوم كانت تدخر له صراعا فريدا استنفد قدرا كبيرا من وقته وجهده . اذ وجد أن برامج الدراسة في هذه الكلية العتيقة تتعارض مع كثير من البديهيات العلمية وتتنافى معها . فقد كانت هذه البرامج تقدس السلفية تقديسا ينحصر بأصحابه فى دائرة مغلقة لا تريد أن تنفتح على الثقافات الأجنبية أو تطل عليها . دائرة تعاند وحدها التيار الجارف الذى اندفعت فى مسراه حياتنا الأدبية والفكرية فى الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين ، والذى كان يحاول جاهدا أن يرتبط بالواقع من ناحية وأن يتأثر من الناحية الأخرى بالتيارات الجادة فى الثقافة الأوروبية .. وتصر على أن ليس هناك ما هو أفضل من الشعر العربى القديم جاهليا كان أم عباسيا . وعلى أن النثر العربى الذى بدأ بابن العميد قد انتهى بموت عبدالحميد . لذلك بدا صوته وهو يدعو الى ضرورة دراسة الآداب الحديثة والقديمة فى شتى بلاد العالم غريبا وسط جوقة السلفيين التى كانت تفرض على كل شىء فى دار العلوم عباءتها القاتمة . وأخذ هؤلاء السلفيون فى بداية الأمر ينظرون شزرا الى ذلك القادم من باريس يشقشق بعبارات غريبة عن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب العالمية المختلفة .. غير أنهم ما لبثو أن أحسوا بخطورة دعوته فبدأوا يتميزون له غضبا بينما مضى هو بكل ما وسعه من جهد يؤكد صواب نظرته ويستخرج لها من بطون التاريخ الحجج والأسانيد . مؤكدا « أن أدب كل أمة هو جزء من الادب العالمى .. وأن الآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة عامة يجب أن يقاس الانتاج الأدبى الحديث بنسبته لها . والنظر الى الادب العالمى بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ويسمو بآفاقنا فى النقد . فالأدب الحديث لايقوم على أساس الادب القومى فى ماضيه فحسب ، بل يقوم كذلك بانه لبنة فى البناء العالمى الشامخ . ذلك لأن اكتشاف الآداب العالمية والارتواء من مناهلها فى القديم والحديث يعدل من نظرتنا الى الأدب القومى ، ويدفع به الى الامام » (١) . فأكثر « الآداب فى عصور نهضتنا تأخذ وتعطى . وتتحاشى الانطواء على نفسها خوف أن تقفر وتجدب » (٢) ولذلك فقد « أصبح زعما باطلا القول بانطواء أدب ما – مهما عظم – على نفسه . وباستغنائه بقرائح ذويه عن استعارة الأفكار والآراء والصور والاجناس الادبية من الاداب الأخرى . كما أصبح من البديهيات أن الآثار الأدبية ذات الشأن لها أصولها فى انتاج السابقين أو المعاصرين . كما أن لها صداها فى حياة الأمم وفى قرائح المفكرين . وآية ذلك أن أبناء الآداب الكبرى – كالفرنسية مثلا – يبحثون ويمعنون فى البحث ليكتشفوا الموارد الأدبية التى تغذى بها أدبهم .

ولا يقتصرون فى ذلك على بحثهم فى الآداب القديمة اللاتينية واليونانية ، او في الآداب الأوروبية الحديثة . بل يتجاوزون ذلك الى البحث فى الآداب الأخرى كالآداب الشرقية من هندية وفارسية وعربية »(٣) مستخلصا من كل هذه الشواهد والحقائق دعوته الى « ضرورة تعاون الآداب وافادتها من بعضها البعض . وتبادلها التأثير فيما بينها لتغنى وتكمل فى أجناسها الأدبية وتياراتها الفنية والفكرية . وهذا الطريق لا وجه للتردد فى سلوكه الا لمن قصرت بهم ثقافتهم عن السير فيه فزعموا أن الكمال هو أن نبقى فى حدود ما ورثناه من أدب ونقد . يدافعون بذلك عن قصورهم فى وسائل البحث وميدان الثقافة . ويحاولون أن يوقفوا الزمن فى تطوره ، بل ويحاولون أن يرجعوا به الى الوراء . مناهضين بدعوتهم تلك ما انتهجته اللغات العالمية كلها فى آدابها ونقدها فى كل العصور » (٤) .. وهكذا بدأ محمد غنيمى هلال يهاجم هؤلاء السلفيين ويسفه نظرتهم القاصرة ، ويفضح عجزهم فى ثنايا أغلب كتاباته .. نازعا عنهم العباءة البالية التى كانوا يتشحون بها تحت زعم حماية التراث والذود عنه .. ولم يترك لهم الفرصة ليتهموه بالجحود والعقوق وبانكار مكانة التراث القديم.. بل دعا هو نفسه الى أنه «لا ينبغى أن تشغلنا دراسة النقد الحديث عن دراسة النقد القديم. فليس هذا النقد مجرد نظريات تجريدية تعبر عن ذاتية قائليها . أو عن حاجات عصر انقطعت صلتنا به كما قد يتوهم البعض . بل ان لدراسة النقد في الماضى آثار بعيدة المدى فى ادراكنا للنقد والأدب فى الحاضر » (٥) .. فما كان يحاربه ليس الآداب القديمة ، ولكن النظرة الضيقة الأفق التى تريد أن تنغلق على القديم وأن تنكر الجديد .

واحتدم بذلك الصراع بينه وبين دعاة الأفكار القديمة والمحافظة ، فوجد عليه أن يسارع بالبدء فى مشروعه الطموح عن المذاهب الأدبية ليضع خلال دراسته لها النقط فوق الحروف ، ويوضح الأصول التاريخية والفلسفية لأفكاره الجديدة التى نادى بها . وبدأ هذا المشروع الكبير بكتابه عن (الرومانتيكية) بالرغم من أن التسلسل التاريخى والمنطقى كان يتطلب منه البدء بالكلاسيكية .. لكنه بدأ بالرومانتيكية لا ليشرح مذهبا أدبيا فحسب ، ولكن ليفجر ثورته العارمة على عفن الكلاسيكية وجمودها .. فقد كان يحس حوله فى أروقة الحياة الفكرية فى الجامعة بسلطان السلفيين يفرض على كل شىء عباءته القاتمة .. وكان لابد له أن يثور على هذا السلطان وأن يؤكد للجميع أن ثورته هى صوت العقل وصوت التاريخ ومنطق التطور .. فكتب دراسته الممتعة عن الرومانتيكية شارحا فيها كيف « قامت الثورة الرومانتيكية فغزت الكلاسيكية

---

(١) المدخل الى النقد الأدبى الحديث . د. محمد غنيمى هلال . الطبعة الثانية . مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٢ ص ١٨ .

(٢) الأدب المقارن . د . محمد غنيمى هلال . الطبعة الثالثة . مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٦٢ ص ٤١٠ .

(٣) الأدب المقارن ص ٣٤٢

(٤) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (دراسة نقدية مقارنة حول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى) مكتبة الانجلو ١٩٦٠ ص ج

(٥) المدخل الى النقد الأدبى ص ١٨

فى مختلف الميادين الأدبية وعارضتها فى مبادئها العامة وفى قضاياها الأدبية الخاصة . واكتسبت للأدب بذلك ميادين جديدة كانت محرمة عليه . وصالت في هذه الميادين بنفس الروح الثورية التى نشات بها . وكانت فى ذلك مستجيبة لحاجات المجتمعات من الناحية الفنية والاجتماعية . وسار ركب الأدب فى هذه الحركة مع التيارات الفلسفية التى شغلت مفكرى العصر . فلم تكن الرومانتيكية مجرد نزعات فردية استجابت لها فئة من النزقين ، بل كانت مبادىء عامة وحدت ما بين الآداب الأوروبية فى طور خطير من اطوار المدنية الانسانية . وكان محور الرومانتيكية الاهتمام بالفرد وتقدير حقوقه ، لبناء مجتمع تستقر فيه مبادىء الحرية والاخاء والمساواة»(٦) .
بهذه النظرة الفاهمة للرومانتيكية المقدرة لدورها الثورى الكبير كتب محمد غنيمى هلال عن الرومانتيكية ، بادئا بنشاتها متعمقا للروافد التى نهلت منها وللمواضعات الحضارية التى تطلبت ظهورها ، موضحا ملامحها وشارحا قضاياها ، ومؤكدا الجوانب الايجابية فى ثورتها على الكلاسيكية وفى تخطيها لمفاهيمها البالية .

ولهذا ، فى اعتقادى ، لم يكتب عن الكلاسيكية ـ بالرغم من انه يعدنا فى الصفحة الاولى من الرومانتيكية بكتاب قادم عنها ـ فما كان يريد أن يدعمه ليس الارتداد الى الماضي والانغلاق فى قواقعه.. ولكن استشراف المستقبل والانفتاح على العالم بوعى وحب وعمق ودونما حواجز من العقد القديمة السقيمة التى ترتوى من الاحساس المرضى المتضخم بالذات الضئيلة الشان .. لهذا كتب عن الرومانتيكية ولأنه وجد ان فهم الأدب العربى لهذا المذهب الثورى العظيم قد قعد عن ادراك جوانبه الثائرة مكتفيا بالجوانب السلبية المتمثلة فى كثرة الضجر وفي الشكوى الدائمة من الزمن وفى الافراط فى البكاء والاعترافات الشخصية حينما انقلب الثوار الرومانتيكيون فى الثلث الثانى من القرن الماضى الى بكائين يرثون آمالهم العراض بعد ما تعذر عليهم منالها .. فوجد عليه أن يصحح هذا الفهم الشائه عن الرومانتيكية وأن يرسى دعائم الفهم السليم لها .

وقد اخذ غنيمى هلال على عاتقه هذه المهمة فى كثير من أعماله الأدبية . فكتب كتابه الكبير (المدخل الى النقد الأدبى الحديث) والذى سماه فى طبعته الثالثة (النقد الأدبى الحديث) ليصحح الافكار الخاطئة والشائهة عن النقد الأدبى الحديث وعن دوره ووظيفته . لذلك فانه يعلن منذ الصفحات الأولى لهذه الدراسة الكبيرة انها « تتضمن دعوة لبناء النقد على أساس علمى موضوعى ، لا يقضى على ذاتية الناقد ولا يتحكم فى أصالته . ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة فى النقد وفى الأدب . حتى نقضى عل الأدعياء فى مجال الادب ونقده . وحتى يتسع المجال للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته . وباننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا وللانسانية . مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وادبنا فى العصر الحديث ، غير متخلفين عنه ولا متوانين . فكما ان الأدب هو التعبير الحر عن وعى الامة فى آمالها ومثلها ، من وراء التصوير الصادق لواقعها فيما يشف عنه من امكانيات او يوحى بها ، فان النقد هو وعى الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على السواء » (٧) .. وهذا هو نفس ما يؤكده فى كتابه الكبير الآخر (الادب المقارن) من انه قد « أصبح التخصص والاستيعاب أساسا لكل بحث مثمر ، وصار لزاما على كل باحث تحديد ميدان بحثه فى مسالة واحدة او فى مؤلف او فى كتاب او فى فكرة . لكى يتاح له أن يتعمق فى بحثه ويحلل النصوص الخاصة به ، ويستقرىء الحقائق التى مهدت للانتاج الادبى ، ويضع ذلك الانتاج فى موضعه من تاريخ ادب الامة التى نشا فيها ومن حياة مؤلفه مع ما يتبع هذا التحليل وذلك الاستقراء من استنتاج للحقائق العلمية التى لا يشوبها تخمين ولا تقف عند المظاهر العابرة » (٨) .. هكذا اخذ محمد غنيمى هلال على عاتقه تاكيد المنهج العلمى والدعوة الى الاعتماد عليه والأخذ باساليبه حتى نستطيع ان نصحح ما فى الأذهان من مفاهيم شائهة عن النقد الأدبى وحتى يتخلص هذ الميدان من الادعياء ومن عديمى الثقافة والموهبة ..

فكتب هذا السفر النقدى الضخم الذى تناول فيه تطور النقد الأدبى ومفاهيمه الاساسية منذ افلاطون وارسطو حتى اليوم . بادئا بباب كبير مسهب فسر فيه ابعاد النظرية النقدية عند ارسطو مستخلصة من كتبه الرئيسية (فن الشعر) و (الخطابة) و (الطبيعة) و (السياسة) . واتبعه بباب كبير آخر عن النقد الادبى عند العرب تعقب فيه جذوره الاولى متلمسا بصمات النقد الأرسطى عليه ، منتقلا بعد ذلك الى تقسيم العرب النقدى لفنون الأدب من شعر ونثر ، واسلوبهم فى الحكم على الاجناس الادبية المختلفة وفى تقييمها بلاغيا ، مفصلا المعايير النقدية التى ارساها النقاد العرب القدامى كابن سلام والجاحظ وقدامة وعبد القاهر والآمدى ، وغيرهم .. مقيما البلاغة العربية تقييما موضوعيا امينا يحدد بمنهج علمى مشرق الفرق بينها وبين النقد الادبى بمعناه الحديث . محددا ما ينبغى له أن يبقى منها وما يجب أن يندثر .. وهذا ما جلب عليه عداوة الكثيرين من رجعيى دار العلوم .

وقد درس محمد غنيمى هلال هذين الموضوعين الكبيرين فى اكثر من ثلثمائة صفحة ليمهد لموضوعه الرئيسي ـ الذى استغرق الخمسمائة صفحة التالية ـ وهو النقد الأدبى الحديث بمدارسه وفلسفاته المختلفة . بادئا بدعاة المثالية ومذهب الفن للفن مثل ديدرو وكانت وتيوفيل جوتيه ، منتقلا بعد ذلك الى النزعة الجمالية التعبيرية عند هازلت ولامب واندريه جيد حتى يصل اخيرا الى المدرستين الوجودية ثم الواقعية . ثم يعمد بعد ذلك الى دراسة الفنون الادبية المختلفة من

(٦) الرومانتيكية . د . محمد غنيمى هلال . مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦ ص ١٩١

(٧) المدخل الى النقد الأدبى الحديث ص ٤

(٨) الادب المقارن ص ٤٢٩ ، ٤٣٠

شعر وقصة ومسرحية مفصلا الأصول النقدية والعلمية لكافة جزئياتها ولادق مكوناتها ، داعيا الى ضرورة النظر فى الأعمال الأدبية القديمة والحديثة بمنهج علمى عصرى يقوم على أساس التحليل النفسى والتاريخى والاجتماعى والفنى ، لا على الأساس اللفظى البلاغى العقيم .

والانطباع الأول الذى نخرج به من هذه الدراسة الكبيرة هو اننا ازاء مثقف موسوعى كبير وعالم مدقق شديد الامانة، فهو لايهيك كما هائلا من المعلومات الدقيقة المحصة فحسب . ولكنه يقدم لك هذه المعلومات باسلوب العالم وبامانته .. فلا تخلو صفحة من صفحات كتبه من الهوامش التى يثبت فيها المراجع . ولا تخلو طبعة لاحقة من طبعات كتبه من اضافات وتعديلات عن سابقتها . وهى ليست اضافات أو تعديلات بسيطة أو هينة ولكنها اضافات وتعديلات كبيرة تنبىء عن قلقه ازاء عمله وامانته تجاهه . فبينما كانت الطبعة الأولى من (المدخل الى النقد الأدبى الحديث) والتى صدرت عام ١٩٥٨ تقع فى أقل من ستمائة صفحة من القطع المتوسط نجد أن الطبعة الثانية من نفس الكتاب والتى صدرت عام ١٩٦٢ تقع فى أكثر من ثمانمائة صفحة من القطع الكبير ، بعد أن دعمها بكمية كبيرة من الاضافات والاستشهادات التطبيقية ... وقد يعترض كثيرون على ذلك الاسهاب الذى نعثر عليه دائما فى كتابات غنيمى هلال وعلى اكتظاظها بالمعلومات الى حد كبير .. وقد يعيبون عليه روحه المدرسية واسلوبه التجميعى الذى يصيب أعماله بالترهل فى أجزاء كثيرة منها .. وتكراره الدائم للكثير من البديهيات والأفكار الأدبية الشائعة . واستعماله للكثير من المصطلحات المدرسية باسراف ممجوج بينما كان باستطاعته أن يستعيض عنها بالمصطلحات النقدية الأكثر نضجا .. وقد يعيبون عليه أشياء كثيرة مشابهة .. لكن كل هذا راجع فى اعتقادى الى احساس هذا الدارس القدير - ولوجوده فى دار العلوم بصفة خاصة - بافتقارنا الى الكثير من الاشياء التى أصبحت فى الغرب نوعا من البديهيات ، والى وعيه بكثرة المتطفلين على ميدانى الدراسات الادبية والنقد الادبى لا يملكون الاستعداد والثقافة ولا تتوفر فيهم حتى النوايا الطيبة ، وادراكه أن اكتظاظ الحقل الأدبى بذوى الحس التجارى لا النقدى جعل الكثير من البديهيات النقدية الأولية فى أشد الحاجة الى التأكيد والتوضيح ... واذا كان أكثر أبناء جيله قد رأوا أن عليهم أن يدرسوا الأدب العربى سواء القديم منه أو الحديث ، فان محمد غنيمى هلال آثر أن يهب نفسه لمبحثى النقد الأدبى والأدب المقارن ، لانه كان يوقن أن من ينجز دراسة فقد أضاء جوانب موضوع واحد فحسب ، أما من يرسى القواعد النقدية والأسس المنهجية للدراسات النقدية والمقارنة فقد مهد السبيل أمام عشرات الدراسات واضاء الطريق الذى يمكن لتلاميذه أن يسيروا فيه وأن ينجزوا الكثير . ولا شك أن دراسته المتعمقة للأجناس الأدبية فى كتابيه (المدخل الى النقد الادبى) و (الادب المقارن) استطاعت أن تلقى دفقات سخية من الضوء ، ليس على طبيعة كل جنس أدبى وعلى خصائصه فحسب ، ولكن أيضا على جذوره التاريخية ، وعلى الرحلات التى جابتها

اجنة هذه الأجناس الأدبية المختلفة عبر البلدان والعصور حتى تبلورت ابعادها واكتملت ملامحها ، موفرا بذلك المادة الأولية التى يمكنها أن تيسر للناقد « البحث عن الصلة بين الادب والحقيقة ، أو بين الادب والمجتمع أو بين الادب وعوامل انتاجه ، أو بين الادب وأهدافه ، حتى يستطيع بعد ذلك الاستعانة بعلوم الجمال ومبادئها والاستفادة بما أسفرت عنه تجاربها المختلفة » (٩) برحابة علمية ودون التقوقع فى اطار مغلق يحجب عن عيوننا النور ... فهذه الرحابة الواسعة الأفق كانت سمة من سمات أدبنا القديم الاصيل «فقد توافر لاسلافنا من رحابة الصدر وسعة الافق ما رجعوا به الى ما انتهى اليهم من المدنيات فعكفوا على دراسته ، وحاولوا النفوذ فى أسراره ، واحياء ما رأوه نافعا فيه ، وكان للنقد الأدبى حظ كبير فيما قاموا به من جهد فى هذه السبيل » (١٠) صحيح أنه « كان لقصور النقد العربى القديم - فى فهم وحدة العمل الأدبى - آثار خطيرة ، فهو السبب الأول - فيما نرى - فى خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة ، ومن مذاهب أدبية خاصة بطبيعة الانتاج الأدبى ومضمونه العام ووحدته وصلته بجمهور القراء واثره فيهم على نحو ما نجده فى نظريات ارسطو وافلاطون ، ثم نحو ما جرت عليه الآداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم » (١١) .. وقد أحس غنيمى هلال بأن هذا القصور الذى أثر على النقد العربى القديم مازال يمد سلطانه الى نقدنا الحديث بدرجة أو بأخرى ، فقدم هذا الكتاب الكبير الذى يرمى الى تحديد المذاهب الادبية وتوضيح الفروق بين الاجناس الادبية المختلفة حتى يساهم فى تخليص نقدنا من هذا القصور .. ثم أتبع هذا الكتاب الكبير بترجمته الجيدة المدعمة بالهوامش والتعليقات لكتاب جان بول سارتر (ما الأدب) حتى تكتمل بالكتابين صورة الأدب الحقة فى ذهن القارىء ، وحتى يستطيع بعدهما أن يعرف طريقه وسط غابة الأجناس والفلسفات والمذاهب الادبية المتشابكة .

والى جانب هذا العمل المدرسى الكبير الذى قدمه محمد غنيمى هلال فى سفره الضخم عن النقد الأدبى الحديث ، قام بعمل ريادى فى مجال الدراسات الادبية ، وهو تعريفه القارىء العربى بأصول الأدب المقارن وتقديمه لعدد كبير من الدراسات التطبيقية الرائدة فى هذا الميدان . فقد كان الأدب المقارن قبل غنيمى هلال شيئا غائما فى ذهن القارىء العربى لا يعرف له تحديدا صحيحا . وكانت الدراسات التطبيقية المتناثرة فى هذا المجال لا تقوم على أساس علمى متين ولا تعنى باكثر من المشابهات الخارجية بين عمل فنى وآخر ، وهى الصيغة المعاصرة من السرقات الادبية التى عرفتها الدراسات النقدية العربية القديمة .. صحيح أن فيلمان يقول أن الادب المقارن هو العلم الذى

(٩) المدخل ص ١٦
(١٠) المدخل ص ٧٧٠
(١١) المدخل ص ٧٧١

يتناول « السرقات الأدبية الأبدية التى تتبادلها الدول » غير أن الادب المقارن قد استطاع أن يحدد ملامحه فى السنوات الأولى من هذا القرن بصورة علمية واضحة . وجاء غنيمى هلال بعد حصوله على الدكتوراه من السوربون فى هذا الفرع الهام من فروع الدراسات الأدبية لينقل الى عالمنا العربى صورة واضحة لهذا العلم الجديد الذى « يدرس مواطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة فى حاضرها أو فى ماضيها . وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر أيا كانت مظاهر هذا التأثير أو التأثر ، سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والاشخاص التى تعالج أو تحاكى في الادب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبى ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس فى آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط انسانية تختلف باختلاف العصور والكتاب . ثم ما يمت الى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر فى أدب الرحالة من الكتاب » (١٢) .. ولهذا فان « الادب المقارن جوهرى لتاريخ الادب والنقد فى معناهما الحديث ، لانه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى . وكل أدب قومى يلتقى حتما فى عصور نهضاته بالآداب العالمية ويتعاون معها فى توجيه الوعى الانسانى أو القومى (١٣) .. ومن هنا فان الأدب المقارن لا يتناول « ما يعقد من موازنات بين كتاب آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم فى الآخر نوعا من التأثير أو يتأثر به » (١٤) . أو « ما يساق من مقارنات فى داخل الأدب القومى الواحد سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أو لا » (١٥) .

والحقيقة أن الأدب المقارن بهذه الصورة العلمية يعد رافدا هاما من روافد النقد الأدبى بمعناه العلمى الشامل ، لانه يبحث عن الجذور التاريخية لاى عمل أدبى ، مما يساهم فى القاء دفقات سخية من الضوء على النص الادبى ويساعد على سبر أغواره .. وهو لا يفعل ذلك ليقلل من قيمة الموهبة الفردية للفنان ، بل ليؤكد تفردها ويبرز أصالتها « لأن الأدب المقارن يدرس الآثار الادبية كما هى، فى جوانبها الفنية والفكرية وفى كيفية تكوينها ، وفي ظروفها التاريخية والاجتماعية . وهو فى دراسته للأذواق وتطورها وللحياة الاجتماعية وأحوالها ، وللشعوب وميولها ، لا يفعل ذلك الا ليستوعب دراسة المظاهر

(١٢) الأدب المقارن ص ٩

(١٣) دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر ص ١٦

(١٤) الأدب المقارن ص ١١

(١٥) الأدب المقارن ص ١٣

المختلفة للمواهب الفردية » (١٦) فالأدب المقارن فى الواقع « بعيد كل البعد عن أن ينقص من قدر الكاتب حين يبحث عما غذى به ذاكرته فى مطالعاته وفى ألوان ثقافته من مختلف الآداب ، بل غايته من كل ذلك أن يتعرف على روح الكاتب وينفذ الى تلك الروح من خلال الثقافات التى هضمها الكاتب وأخرجها للناس خلقا جديدا » (١٧) فليس هناك كما يقول بول فاليرى ادعى الى ابراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين .. فما الليث الا عدة خراف مهضومة .. وقد استطاع الأدب المقارن بكشفه عن هذه العلاقات الأدبية الدولية أن يصبح « علما من العلوم التابعة للأدب القومى ، تشرح نواحيه الغامضة ، وتكشف عن العوامل التى تتحكم فيه وعن مدى نفوذه فى الآداب الأخرى » (١٨) .. واستطاع غنيمى هلال أن يضىء قواعد هذا العلم فى أدبنا العربى وأن يوضح مبادئه الاساسية خلال دراسته الكبيرة عنه .

ولم يكتف بهذه الدراسة الكبيرة التى قدم خلالها كل أساسات الأدب المقارن .. بل قدم بعدها أربع دراسات ضافية عن هذا الموضوع الأدبى الهام .. أولاها دراسته الرائدة عن (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية) التى درس فيها بناء على القواعد المنهجية التى حددها كتابه النظرى الكبير (الأدب المقارن) موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى (١٩) بصورة علمية مهد لها بدراسة طويلة عن نشأة الغزل العذرى في الأدب العربى وعن تصور الفنان العربى للحب العذرى واحساسه به . ودرس بعدها كل الاعمال الفنية التى تناولت قصة ليلى وقيس فى الأدب العربى القديم والحديث . ثم عرض بعد ذلك النصوص الفارسية التى تناولت موضوع ليلى والمجنون عند الشعراء الفارسيين نظامى والشيرازى والدهلوى والجامى وهاتفى .. متتبعا بعدها بأسلوب نقدى ذكى وحساس كيف تحول الحب العذرى خلال رحلته من العربية الى الفارسية الى حب صوفى يتجاوز شخصية الحبيب ليفنى فى الذات الالهية المقنعة باسمه .. موضحا العوامل العديدة التى ساهمت فى هذا التحول وشكلت أغلب ملامحه .. أما دراسته الثانية فى هذا المجال فهى (دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر) (٢٠) التى قدم فيها الى جانب التمهيد النظرى الطويل ، احدى دراساته الرائدة فى ميدان الأدب المقارن وهى تتبع المصادر الفرنسية لمسرح أحمد شوقى الشعرى والكثير من قصائده ، وخاصة تلك التى نظم فيها قصصا تدور على لسان الحيوان مؤكدا تأثره بلافونتين فى هذا الجنس الفنى وبكليلة ودمنة وغيرها

(١٦ ، ١٧ ، ١٨) الأدب المقارن صفحات ٧٧ ، ٣٤٩ ، ٤٣٦ على الترتيب

(١٩) مهد لهذه الدراسة قبلها بعامين عندما ترجم (ليلى والمجنون) للشاعر الفارسى عبد الرحمن جامى

(٢٠) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦١ - ١٩٦٢

أما دراسته الثالثة التى تناول فيها جانبا هاما من جوانب الدراسات الأدبية المقارنة فهى (المواقف الأدبية) (٢١) وهى واحدة من أهم مباحث الادب المقارن ومن أكثرها عمقا .. لأنها لا تدرس تبادل التأثير والتأثر الادبى فى موضوع معين ، أو فى شكل أدبى معين ، ولكنها تدرس تبادل التأثير بين المواقف الأدبية المتنوعة « والفروق كثيرة ومتعددة بين الموقف الادبى والموضوع . ومن ثم تكون صلات التأثير والتأثر الأدبية فى المواقف اغنى وأشمل واكثر ثمرات ، اذا نفذت الى صميم الموقف ولم تقف عند مجرد الموضوع . اذ الموضوع هو المادة التى تتنوع اشكالها على يد الكتاب والشعراء فى حين يكتسب الموقف طابعا فنيا واجتماعيا محددا يتجاوز مجرد التشابه السطحى » (٢٢) والموقف الأدبى كما يوضحه اليوت فى كتابه (الغابة المقدسة) هو « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال بصورة فنية من خلال العثور على معادل موضوعى أو مجموعة من الاشياء - اى موقف - تستوفى فيه الحقائق الخارجية المجسدة للتجربة الحسية » (٢٣) .. ويقدم غنيمى هلال فى هذا الكتاب الى جانب الدراسة النظرية ، واحدة من أمتع دراساته التطبيقية المقارنة عن الموقف الملحمى فى كل من مسرحيات (موتى بلا قبور) لسارتر و (غاب القمر) لجون شتاينبك و (جميلة) لعبد الرحمن الشرقاوى فيقدم بهذه الدراسة المقارنة اعمق دراسة نقدية لمسرحية (جميلة) ولما بها من أخطاء فنية قاتلة .

اما دراسته الرابعة فى مجال الادب المقارن فهى كتابه (النماذج الانسانية فى الآداب المقارنة) (٢٤) الذى شرح فيه أهمية مبحث النماذج الانسانية فى الأدب المقارن « فالى كشفه عن اختلاف نواحى الكتاب النفسية والاجتماعية والفلسفية فى معالجتهم لموضوع واحد وأمام تيار فكرى واحد ، والى الخدمات التى يؤديها للتاريخ الأدبى بتوضيحه الصلات التى آثر بها الكتاب بعضهم فى بعض ، يرينا بوضوح التيارات الفكرية التى تتحكم فى العصور المختلفة ، ويكشف عن ناحية هامة من نواحى النشاط العقلى للانسان الحديث ، وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ او فى مرآة شخصيات أسطورية ، بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه ويقربهم بذلك الى نفوسنا ، فهو فى الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم » (٢٥) ولذلك فان دراسة النماذج البشرية الفنية واحدة من أخصب دراسات الآداب المقارنة ومن أكثرها دلالة . لذلك قدم محمد غنيمى هلال فى كتابه هذا العديد من الدراسات التى تتبع انتقال نموذج انسانى من أدب أمة الى امة اخرى ، والتغييرات التى طرات على هذا النموذج فى مكوناته الجسمية والفكرية والنفسية .. فتتبع شخصية أبو الفتح الاسكندرى بطل مقامات بديع الزمان الهمذانى ، وأبو زيد السروجى بطل مقامات الحريرى بعد انتقالهما الى الادب الاندلسى ثم الادب الأسبانى من بعده . متعقبا التغيرات التى طرات عليهما فى المرحلتين . ثم يدرس بعد ذلك عددا من النماذج الانسانية المستوحاة من المصادر الدينية مثل شخصيات يوسف وزليخه وتناول الادب الفارسي لهما ، وشخصية الشيطان في الادب الاوروبى عند ميلتون وبيرون والفريد دى فينى وليرمينتوف وفيكتور هوجو وغيرهم .. وانتقل بعدها الى الشخصيات المستوحاة من الأساطير الشعبية وكيف تناولتها الآداب المختلفة كشخصية جحا وفاوست وعلاء الدين ورستم وسهراب وغيرها . حتى وصل اخيرا الى الشخصيات التاريخية فدرس موضوعين من أهم موضوعات الأدب المقارن وهما شخصية كليوباترا فى التاريخ وكما صورتها الاداب المختلفة فرنسية كانت او انجليزية او عربية .. ثم شخصية هيباتيا فى الآداب الأوروبية .

خلال هذه الكتب الخمسة استطاع غنيمى هلال ان يضيىء جوانب هذا العلم الجديد المعروف بالأدب المقارن وان يقدم فى ساحته العديد من الدراسات التطبيقية الجيدة .. وقد قدم الى جانب هذه الكتب بضعة دراسات قصيرة تناول فيها موضوعات الأدب المقارن كدراسته عن مسرحيتى (جبهة الغيب) لبشر فارس و (براند) لهنريك ابسن (٢٦) او دراسته الطويلة عن فلسفة الصورة فى شعر الكلاسيكيين والرومانتيكيين والبرناسيين (٢٧) ودراسته عن مسرحية ايفجينيا (٢٨) وغيرها من الدراسات العديدة الأخرى .

كما استطاع محمد غنيمى هلال الى جانب هذا الدور الأكاديمى الكبير أن يكتب عددا من المقالات النقدية التطبيقية التى ما تزال تنتظر من يجمعها فى كتاب .. بل فى عدة كتب لأنها تربو على المئة دراسة .. كما ترجم عددا من الاعمال الأدبية الهامة فى مقدمتها (مختارات من الشعر الفارسى) (٢٩) ومسرحيات (بلياس وميليزاند) لموريس ميترلينك (٣٠) و (راس الاخرين) لمارسيل ايمييه (٣١) و (سيرانو دى برجراك) لادمون روستان بالاضافة الى ترجمتيه لدراستين كبيرتين هما (فولتير) للانسون (٣٢) و (فشل استراتيجية القنبلة الذرية) لميكشيه .. وقد انجز هذه الأعمال كلها خلال الاعوام الخمسة عشر التى انقضت منذ عودته من باريس حتى نهايته المبكرة الفاجعة فى السابع والعشرين من يوليو .. فما افدح خسارتنا فى هذا العالم المخلص الكبير .

(٢١) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٣

(٢٢) المواقف الأدبية . د . محمد غنيمى هلال . مطبوعات معهد الدراسات العربية ص ٨٩

(٢٣) المواقف الأدبية ص ٢٧

(٢٤) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤ .

(٢٥) النماذج الانسانية في الدراسات المقارنة د . محمد غنيمى هلال ص ٨٦

(٢٦) المجلة مارس ١٩٦٦

(٢٧) المجلة يوليو واغسطس وسبتمبر ١٩٥٩

(٢٨) المجلة يناير ١٩٦٣

(٢٩) المكتبة العربية ، الدار القومية ١٩٦٥

(٣٠) روائع المسرح العالمى نوفمبر ١٩٦٣

(٣١) مسرحيات عالمية فبراير ١٩٦٥

(٣٢) الألف كتاب ١٩٦٢ .

صفير القطار

للشاعر: علي محمد حمد

في أعمق الأعمـــاق ٠٠٠ في دوامـة الأغـوار
موارة الأصـــداء ٠٠٠ يا صـــفارة القطـار
يا طيف سـمفونيـة ماتت ٠٠٠ على الأوتار
يا صرخة الزنجيه ٠٠ الخرساء ٠٠ حول النار
هامت ٠٠ وراء الليل والأشباح ٠٠ في الغابات
تفتش الأنقـــاض عن أشلاء حلم ٠٠ مات

***

في أمســيات قريتى ٠٠ الموشـية الغمام
ترفرف السكينة ٠٠ الخضراء ٠٠٠ والسلام
وتهمس الجذور ٠٠ تحت الطـين ٠٠ والظلام
فيولد الربيـــع ٠٠ مرة ٠٠ بـكل عـام
نجوى « يسوع » تنفخ الحيـاة في الموات
وتبـدأ الرحـلة من براعم النبـات

***

الغرس ٠٠ والحصاد ٠٠٠ والميلاد ٠٠ والفناء
وتنحنى هام الغصـون ٠٠ دون كـبرياء
والجدول الطينى ٠٠٠ مرآة ٠٠ بلا صـفاء
لا يبصر النرجس منهـا وجهه ٠٠ في المـاء
تفنى هناك الذات ٠٠ من احساسـهـا بالذات
وتعبر الأجيال ٠٠٠ أشباحا ٠٠ بلا سمات

***

وفجـاة يولول الصـفير ٠ في الشـمال
ويقصف الضجيج ٠٠٠ كالرعود في الجبـال
يزلزل الأكواخ ٠٠ والأشجار ٠٠ والظلال
ويرعش الأشواق ٠٠ في جوانح الأطفال
« للبندر » المزروع بالأضـواء ٠٠ والهالات
والعائدين في القطـار ٠٠ منـه بالخيرات

***

وأصبح الطفل فتى ٠٠ يحيا الحياة في المدن
في غمـرة الصراع بين الآدمى ٠٠ والزمن
الخبز ٠٠ والماء ٠٠ وحتى القبر ٠٠ يشرى بالثمن
عشرين عاما ٠٠ وهو فيها ضائع ٠٠ بلا وطن
وكلمـا تناوح الصـفير في الجهـات
تناثرت أحلامه الجـوفاء ٠٠ في آهات

***

عشرين عاما ٠٠ يذرع الأيام ٠٠ والبـلاد
كأنه أسطورة ٠٠ من عصر « سندباد »
بلا حصاد ٠٠ يحرث البحر ٠٠٠ بلا حصـاد
ويدفن النجوم ٠٠ تحت القـاع ٠٠ في الرماد
تحطم « الأزميل » في أصـابع النحات
ولم يزل تمثـاله ٠٠ مسـخا ٠٠ بلا شيات

***

الدرب يمتـد ٠٠٠ ويمتـد ٠٠ بلا مصـير
ويزحف الركب ٠٠ على الأشواك ٠٠ كالضرير
لم يدر : أين المنتهى ؟ لكنـــه يســير
يستعذب المجهول ٠٠٠ في القطار ٠٠٠ والصفير
فيزرع الأشـــواق ٠٠ في الطريق ٠٠ أمنيات
ويرقب الحصـــاد ٠٠ هيهـات له ٠٠ هيهـات

***

سدى ٠٠ نواصل السرى ٠٠ لكى نعانق القمر
فليس في عرض الفضـاء ٠٠ غيرنا نحن البشر
اليأس ٠٠ والفراغ ٠٠ والصمت الكئيب ٠ والضجر
والكون سجن اثنين ٠٠ معصوبين ٠٠ نحن والقدر
بلا لدات نحن ٠٠ في الدرب ٠٠ بلا لدات
ياضيعة الأجيـال ٠٠ والآمال ٠٠ والغـايات

***

طريقنـا الى المدى ٠٠٠ يلفه الضـباب
تولول الرياح ٠٠ والأشباح ٠٠٠ والذئاب
حتى كواكب الفضا ٠٠ مهجورة ٠٠ خراب
ودائمـا ٠٠ يبقى سـؤال ٠٠ ميت الجواب
يمور في جوانحى ٠٠ شـلال ذكـريات
وينبش الأنقاض ٠٠ عن أشلاء حلم ٠٠٠ مات

قصة



بقلم: محمد روميش

٠٠ أمام المربع الذى كونه التقاء نهاية بطن الجاموسة البلجة مع فخذها الأيسر ويتدلى من وسطه الضرع ، جلست (نجيه) على قزحها ٠٠ مسحت داخل الطاجن بيدها اليمنى ونفخته ٠٠ بين ركبتيها وصدرها وضعته ٠٠ ضغطت بركبتيها قليلا لتحكم تمكنها من وضع الطاجن ٠٠ ضغط الطاجن بجداره المواجه لصدرها ، حلمتي نهديها ٠٠ أحست الدفء الخفيف فى جدار الطاجن ٠٠ سرت رعشة لم تحسها فى بدنها كله ٠٠ تركزت ململمة فى حشو بطنها السفلى ٠٠ ارتجافة واضحة فى الجزء الداخلى من رحمها ٠٠ وبلا تحديد تعرضت (نجيه) لتيه مشاعر وارتعاشات واحساسات وضيق لم تدر سببها ٠٠ لو أنها حرة نفسها لقطعت مشوارا خمسة عشر كيلو متر ٠٠ اكتفت أن نفخت وأتبعت نفخها استغفار الله العظيم ٠٠ حزنت حزن امرأة أتت المحظور ٠٠ بأصابع يديها الاثنتين شدت بزاز الجاموسة الأربعة كل على حدة ، برفق ، فى حركة حلب وهمية ٠٠ الى أن حنت الجاموسة ٠٠ انتصبت البزاز فى كف (نجيه) اسفنجية ، دافئة ، منتفخة باللبن ٠٠ عدلت (نجيه) من وضع أصابعها ، وبين السبابة والابهام ، ومن عند التقاء البز بالضرع ٠٠ عكمته ، ونزلت ضغطا ، فانبثق سرسوب اللبن حارا مندفعا الى قاع الطاجن محدثا طشيشا ٠٠٠ خلا دماغ نجيه وجسدها من أى شىء سوى حركة انتقال اللبن من ضرع الجاموسة الى الطاجن ٠٠ تحت سقف الزريبة حوم عصفوران من أعشاش القش الكثيرة التى بنتها هذه المخلوقات الدخيلة بين سقف عيدان الغاب ٠٠ اصطدم واحد من العصفورين باللمبة العافورى فوقعت على الأرض ٠٠ اظلمت زريبة جابر افندى ٠٠ نهق حمار من طرف الزريبة ٠٠ رد عليه من طرف العزبة حمار آخر ٠٠ قطع عجل بقر الحبل الذى يربطه الى المدود ٠٠ تشمم أمه المربوطة الى جواره ٠٠ كانت عشارا ٠٠ لم يمنعه ذلك من محاولة اعتلائها ٠٠ ابتعدت عنه بنصفها الخلفى نافرة ٠٠ تبعها ٠٠٠ شدت البقرة رقبتها ، فانقطع الحبل الذى يمسكها الى المدود ٠٠ داست فوق الجاموسة الكديش المربوطة الى جوارها ٠٠ كانت ـ بلا أحلام ـ تجتر ٠٠ قطعت عملية الاجترار ووقفت ٠٠ فى الظلام



أحست (نجيه) صف البهائم قد انطلقت وأنها موشكه أن تدوسها .. رفعت الطاجن .. وقفت على حيلها .. لطم رأسها وطواط يحوم فى سقف الزريبه .. حاولت أن تتلمس طريقها بين الجاموس والبقر والحمير .. غارت قدمها فى درفه جلة ساخنة .. أحست بحنق وضعف .. ارتسم داخلها لعنة على البهائم وآبائها وعلى أصحابها وآبائهم .. لم يكن جابر أفندى فى ذهنها وهى تلعن أصحاب البهائم .. كلماتها المنطوقة كانت نداء مكررا على سيدتها الحاجة فطوم .. جاء حسان تسبقه دائرة ضوء ملقاة من بطارية .. دائرة الضوء تتحرك فوق الوحل والشرب ، وبولة حمار بالها فى موضع حافر جاموسة غائر .. البولة صنعت بحيرة .. أعواد برسيم متناثرة ... عين حسان تسجل .. مع أن حسان بقده يسير فى الظلام خلف دائرة الضوء فان (نجيه) رأته فى طول باب الزريبة ، أطول من صالح ، الرجل الذى خرج ذات صباح مع البهائم وعادت البهائم دون عودة صالح . تبينت نجيه بوضوح داخل رأسها أعلى صدر حسان تكشف عنه فتحة طوق جلابيته .. البريق فى الظلام يخيف — لا نعرف لم — لكنها بحثت عنه بعينيها فى وجه حسان .. أوقد حسان اللمبة العافورى .. وضعها مكانها فوق رف الزريبة .. نادى صبيا لربط البهائم .. اندار خارج الزريبة .. حسان الصعيدى — حسب ما تناديه نجيه بصوتها — لم تألف منخاراه بعد رائحة زرائب الفلاحين .. الزريبة برمتها فى خياشيم (نجيه) دكان عطارة .. فى أنف الصعيدى القادم من جنوب الوادى تكاد تكون كل رائحة محددة ، بول الحمير له رائحة مالحة مقيئة .. الجاموس والبقر بوله مائع الرائحة ، يكاد لضيقه بها أن يتحسسها بلسانه .. كارها . استجاب حسان لطلب (نجيه) .. أمسك برأس الجاموسة البلجة حتى تنتهى نجيه من حلبها .. الاشمئناط المرتسم على وجه حسان كان مناسبة لأن تسأله نجيه عن عدد الذين قتلهم فى الصعيد حسان فوضها أن تختار العدد الذى يروقها .. حسان لا يفرق بين أن تقتل مرة واحدة وأن تقتل الف مرة .. حسان الواقف أمام رأس الجاموسة .. على حدقتى عينيه ضوء اللمبة العافورى الباهت الذى يشغل وسط الزريبة .. أركان الزريبة الثمانية مطموسة تحت ظلام لايصله ضوء .. ظلال البهائم تقع مختلطة على أجسامها .. الصبى ما زال يربط البهائم .. أعواد قش فى أعشاش العصافير تتدلى من سقف الزريبة ... أنفه يلتقط الروائح الفواحة يحاول أن يميز بين كل رائحة على حدة .. صوت شخب اللبن فى الطاجن تتعوده أذناه .. همهمة نجيه مصرة على أن تعرف العدد الحقيقى للناس الذين قتلهم ... مخيلة حسان هناك .. ينزل من مغارة فى بطن الجبل .. فى كتفه البندقية الميزر .. يتطلع الى السماء .. يشاهد نجمات أربعا .. الليل انتصف منذ وقت ليس باليسير .. هذه المغارة فريدة .. تقع فى منطقة .. تنكر كل من محافظتى أسيوط وسوهاج تبعيتها اليها .. ظلمة الصعيد ظلمة صافية ، ظلمة خالية من اللون الأسود ، .. ظلمة ظل الجبل يختلط والشمس وراءه ، بالسحاب .. لكن ناسه سود عجاف .. العيال كلهم عيانين .. انتهت نجيه من حلب الجاموسة البلجة .. سار حسان امامها باللمبة .. نجيه تسأل ، حسان يرد انه سيغنى الليلة .. ازاء ما أخبرته به نجيه من أنها ستحضر الفرح ، أحس حسان بالتزام أدبى — فهما يعملان فى دار واحدة — أن يرعاها فوق السطح وهى مع بنات ونسوة العزبة اللائى يتفرجن على المغنين ، وأن يصحبها عند عودتها بعد انتهاء الفرح .. نجيه تحاول أن تعرف من حسان الموال الذى سيغنيه .. حسان يرد بكلام لم تفهمه نجيه .. حسان ليس محترف غناء مواويل .. سيغنى الموال الذى يخطر على باله .. انتهت نجيه من رص طواجن اللبن وغسل المواعين .. وقبل أن تنصرف سألت سيدتها الحاجة فطوم تستأذنها فى الانصراف .. الواجب الأخير على نجيه أن تؤنس سيدتها مع العيال حتى عودة جابر أفندى من الجامع بعد صلاة العشاء .. زامت نجيه .. فى ذهنها أن جابر أفندى ليس ممن يحرصون على الصلاة ، حسان موضوع حديث الحاجة وخادمتها . حكت الحاجة أن حسان قاتل ، وأنه قد قتل أمه لأنها تزوجت رجلا آخر بعد وفاة أبيه ، وأنه قد هرب بعد جريمته . تعجب الحاجة من أمر حسان ، فهو رجل طيب، وابن حلال

ولا يرفع عينه أبدا ، وأصابعه مثل أصابعنا نحن ٠٠ نجيه استأذنت سيدتها فى تصحيح الحكاية، فحسان قاتل حقا ، ولكنه لم يقتل أمه بل قتل زوجته وقد ضبطها فى حضن واحد من أصحابه ٠٠ حسان قتل الزوجة وما زال ينتظر الفرصة حتى ينسى الناس وينسل عائدا الى الصعيد لقتل العشيق ، وطلبت نجيه من سيدتها ألا تأمنه ، فكل القتلة يبدون طيبين أبرياء ٠

جابر أفندى ، شـيخ العزبة الذى لا يلبس طربوشا ، رجع من الجامع فى رؤيه زوجته ٠٠ ومن مكان اخر فى زعم نجيه ٠٠ جابر أفندى له معلوماته الادارية التى تخالف معلومات حريمه ومعلومات خادمته ، حسان مجرد ولد حرامى من الاشقياء ، وذات ليلة كان يسطو على منزل رجل طيب مستور ٠٠ الرجال الطيبون فى الصعيد قلائل ٠٠ استيقظ صاحب الدار وضبط حسان يسحب البقرة ٠٠ حسان قتل صاحب الدار ٠٠ لم يبق أمامه الا أن يهرب من الصعيد كله ، ويسوح فى وجه بحرى ، ويحتمى بأهل السطوة ٠٠ جابر أفندى هز رأسه ولكنه لم يخبط على صدره بطرف أصابعه المفرودة ٠٠ الحاجة فطوم بدا منها ما يدل على عدم التصديق ٠٠ كادت تقص حكاية قتل حسان لأمه ٠٠ اندهش جابر أفندى من أن زوجته الحاجة لم تؤمن على كلماته التى قالها وتلك التى لم يقلها ٠٠ مع أن ضوء اللمبة الغاز نمرة عشرة لا يسـاعد على ابراز ملامح الجالسين فى المندرة ، الا ان الحاجة فطوم ، وكانت على خلاف ما يشى به اسمها ، ذات ملاحة ، تخيلت تقاطيع الوجه المندهش الغاضب ، وكما توقعت ٠٠ أسمعها جابر أفندى الحديث الذى نسبه الى نبى المسلمين عن نقص عقل النساء وايمانهن ٠٠ أمنت الحاجة فطوم ٠٠ حوقلت ٠٠ بسملت ٠٠ صلت على من وضعت يدها على شباكه ، البنت نجيه اعترضت على سيدها ٠٠ أقسمت بالست زينب الطاهرة أن حسان قتل زوجته ٠٠ وتوجهت بحديثها الى جابر أفندى خاصة ، مؤكدة أن ليس أطيب من النساء ٠٠ جالت بعينيها – فى حسد – على جدران المندرة ٠٠ مطلية بالجير الأبيض ٠٠ أجزاء من الطلاء سقطت عن طبقة الطين الأسود ٠٠ صورة دياب بن غانم على فرسته البيضاء يطعن بحربة طويلة الزناتى خليفة ٠٠ دارت نجيه مع الكنب الاسطامبولى ٠٠ عم الشحات خفير الحكومه ، ألقى بندقيته الى جواره ٠٠ ينفخ النار فى الطاجن يسوى عليها براد الشاى ٠٠ الدموع تملأ عينى الشحات من الدخان وتنزل الى شاربه الكث المهوش ٠٠ جابر أفندى بين شفتيه غابة الجوزة ٠٠ جابر أفندى يقطع باسنانه قطعة حشيش يناولها الى عم الشحات ٠٠ شيخ العزبة يتهم الخفير بانقطاع النفس ، عم الشحات يرد مخالفا قرار السيد / وزير الداخلية ومسميا شيخ العزبة بحضرة العمدة ٠٠ فجأة تتذكر نجيه الفرح وحسان ٠٠ تهب خارجة الى الشارع متجاهلة نداء جابر أفندى ٠٠ مهمهمة فى داخلها بما يمكن أن يصاغ فى كلمات ٠٠ حرام عليكم يا ناس يا كفره يا أولاد ستين كلب ٠٠ سيبونى أشوف نفسى ٠

٢

ألقت نجيه حزمة برسيم الى الأرانب داخل جحرها تحت المصطبة التى تشغل اكثر من نصف الحجرة والتى تتخذها منامة تفرش فوقها الحصير ٠٠ ألقت نجيه حزمة برسيم ثانيـة الى الخروف الصغير المربوط فى البحراية ٠٠ نظرت الى مشنة العيش ٠٠ افتقدت رغيفين وحزمة بصل وقطعة جبن قريش ٠٠ عرفت ان اسم النبى حارسها ابنتها هانم قد تناولت عشاءها ٠٠ غسلت نجيه رجليها ووجهها وتزينت وارتدت فستانها الكستور المشجر الذى زفت فيه الى صالح ٠٠ رغم أن الجلابية أو الفستان متلازمة مع صالح ، بحكم أنه هو الذى اشتراها ، وبحكم أنها قد لبستها لأول مرة من أجل صالح ، فان نجيـه لم تذكر صالح ، ولم يرتسم فى مخيلتها ، بل ان نجيه لم تربط بذهنها بين ابنتها تلك التى تأكل أرزا ولبنا مع الملائكة ، وبين صالح ، وهو الرجل الذى وضع داخل نجيه بذرة هذه الابنة ، ٠ ان « صالح » خلافا لكل معلوماته رغم أنها من أخص خصائصه ٠٠ وضع بذرة هانم ظهيرة يوم صائف قضى ليلته بعيدا عن نجيه فى غيط القطن ٠٠ ليلة قضاها سـاهرا تحت السـاقية كى يقوم بتوزيع ما تدفعه الساقية من ماء على القطن ولو سهى أو نام وغرق القطن وذبل فعقوبته يعرفها جيدا ٠٠ علقة من جابر أفندى أو اتهام بسرقة



المحراث الخشب .. صالح جاء ظهرا الى حجرة نجيه .. انسل وألقى بنفسه على المصطبة ... دخلت نجيه .. جلابية صالح متكورة تحت جسده .. رجلاه مكشوفتان .. سيقان لا تأخذ لونها من الالوان المعروفة .. اسود ، أزرق ، أصفر ، أبيض مدلوقة تحت جلد صالح .. شعر جاف خشن .. باطن قدمه لا تستطيع أن تحدد ما اذا كانت مغسولة ومغطاة بطبقة من الطين .. على أن هذا الطين ــ على فرض وجوده ــ لم يعد طينا .. انه طين تآلف مع الجسد الحى .. أخذ منه وأعطاه .. خضع الجسد والطين فى القدم لمتطلبات المشى والجرى على الشوك والتراب ســاخنا يحرق فى الظهيرة وباردا يرجف فى الشتاء .. فى بطن القدم شقوق .. فى الشق الواحد تخفى أصبع طفل .. تأملت نجيه الجسد ، لا تحس أنه مكدود .. لا تسمع الشخير العالى الصادر عن جهاز تنفسى مختنق . فى أذنى نجيه طنين .. طنين لا علاقة له بالشخير .. طنين حقيقى بلا رمز أو دلالة .. جســد صالح تعرض لعملية هز قاسية عنيفة .. نجيه تسأله ما اذا كان يريد أن يشرب ؟ كذلك تطلب منه أن يغطى نفسه .. قصارى ما فعله صالح انه أعطى ظهره للجدار .. كانت الحصيرة مثقوبة فى الموضع العالى الذى التقت فوقه نجيه وفريستها .. ظهر نجيه لم يحس بالثقب .. لا لتشابه بين ظهرها وقدم صالح .. الثقب قد نعمت ورقت وتآكلت حوافيه .. لأن الحصيرة ولونها معا قـد خضعا لعوامل الزمن .. عينا نجيه المتجهتان الى السقف لم تسجلا طبقة الهباب والسخام وهى طبقة حقيقية من الهباب .. طبقه من الهباب بلا رمز أو دلالة .. شبشب نجيه يطرقع بصوت مسموع على أرض الحارة .. نجيه فى طريقها الى الفرح .. فوق السطح الذى يطل على الوسعاية داخل العزبة وبين النسوة والبنات كمنت نجيه .. ضوء الكلوبات التى تنير الوسعاية سقط على وجوه النسوان فوق السطح ، الكحل الأسود فى العيون وعلى الرموش ، لطشات اللون الأحمر على الخدود بانت .. فى الوسعاية ذاتها تحلق الرجال والأولاد جلوســا على الأرض فى أيديهم شماريخ وخيرزانات من سوق الخميس فى السنبلاوين عصى من فروع شجر وزارة الأوقاف الذى يحيط بالعزبة والغيطان .. بندقية الحكومة معلقة على كتف الخفير الميرى .. الخفير يهش بخيرزانة طويلة خطفهـا من ولد غنام .. الخفير يطلب من الرجال بأسمائهم أن يسكتوا ومن الأولاد منسـوبين الى آبائهم ، أما الأولاد الذين مات عنهم آباؤهم وهم صغار فينسبهم خفير الحكومة الى أمهاتهم .

ــ البنت هانم بنت نجيه .

وتبادلت النسوة فوق السطح أماكنهن الى أن جلست كل منهن أمام الوجه الذى تبحث عنــه

ويبحث عنها ٠٠ التقت عينا نجيه بعينى حسان٠٠ ابتسمت نجية ولم يبتسم حسان ٠٠ وغنى لطفى الميهى من رجال العزبة موالا عن شجرة السنط التى رواها بدفع عينه فى بئونة ٠٠ حبيب المغنى الذى يجوب قرى وعزب وكفور العب ٠٠ يصنع النشوة بصوته الخشن غنى موالا عن البنت بيضاء اللون التى ترعى البل فى الحفه ٠٠ طلب الرجال حسان ٠٠ دون قصد ، وقعت عينا حسان على نجيه وهو يغنى :

– ملا ٠٠ ملى قربته

ميه تصافى نيل

– ملى وسابها يا ليل

فى الشرع تلزم مين

– تلزم جدع جد

يسوى من الرجال ألفين

٠٠ انتفضت مهتاجة الأجساد النحيلة المرهقة بحصوات الرمل ، متعددة الاحجام والتراكيب ، داخل قنوات الكلى ، وجع الجنب الذى يتحاشون ذكر اسمه صراحة ويسمونه المخسوف ، وقف الرجال كلهم منتشين فى فرح غامر لم تفرزه بذاتها هذه الأجساد ، فالمثانة مليئة ببول مدمم ، وارتفعت العصى والنابيت ونطقت الألسن المكتومة ، التى لا تتحرك الا لبلع الريق ، طالبة من الصعيدى مزيدا من المواويل ، ومحيية الرجال الظنايا ، وهاتفة باسم الليل والعين والحب والسجن والفقر والجدعان ٠٠ وانطلقت رصاصة شقت ببارودها المحترق ، ظلاما فوق العب كله ٠

٣

مع الحوارى الضيقة المظلمة والتى يسقفها التقاء الحطب على جدران صفى الدور فيها ٠ ٠مع نباح الكلاب على كل شبح ٠٠ مع نهيق حمارين فى طرفى العزبة ٠٠ تنتقل خطوات حسان ٠٠ فى هوادة ٠٠ فى جيب صديريته مدية داخل جراب جلد ٠٠ فى يده عصا غليظة يتحسس بها السكة ٠٠ عصاة الصعيدى ذراعه ٠٠ فى رأسه صورة



ابنته ٠٠ صغيرة ، لم تتعد سنتين ٠٠ مرت أعوام عديدة ولم تكبر صورة الصغيرة عن آخر مرة رآها ، بطنها عريان حتى الصدر ٠٠ منتفخ قليلا ٠٠ أرجلها رفيعة وجهها متسخ ٠٠ على عينها ذباب كثير ٠٠ انصورة ثابتة داخل دماغ حسان ٠٠ ستظل الصورة كما هى باقية ٠٠ وقدماه تحملانه الى كل مكان ، الا حيث توجد صغيرته٠٠ داس حسان على عصاه فوق الأرض ٠٠ أذناه ٠ والصورة تتحرك ثابتة داخل رأسه ٠ تلتقطان كلمات نجية ٠٠ نجية مع أنها انتشت مع المنتشين ، حارت مع كلمات الموال ٠٠ لم تتوقعه ٠٠ ليس فيه كلمة الحب ٠٠ نجيه ترفض موضوع الموال ٠٠ ترفض أن يكون من مجرد ملء قربة بالمياه أغنية يرددها الرجال فى الأفراح ٠٠ حسان هو الآخر لأول مرة يفحص كلمات مواله ٠٠ لكنه موال عزيز لديه ٠٠ طالما ردده لنفسه ٠٠ فى الظلام أحست نجيه أن « حسان » يبتسم ٠٠ لم تفهم لم ٠٠ لقد دمعت عيناه ذات مرة وهو يدندن لنفسه ، داخل وعيه ولاوعيه جميعا ، بكلمات الموال ، ذات ليلة كان مخلفا وراءه مدينة الاسماعيلية فى طريقه الى الزقازيق ٠٠ كانت ليلة مظلمة ، قضى أولها مشيا ثم استراح الى مقهى ٠٠ واحدة من المقاهى ، عشش صفيح أو غاب تقام على جانب الطريق ٠٠ أصحابها رجال وأحيانا نساء لهم عين تعرف الغريب ولا تنكره ٠٠ تقدم له كوب الشاى الساخن ٠٠ كرسى المعسل ولا تتردد عن دس حبه « أفيون » ودائما كلمة طيبة تعوق كل المخاوف ٠٠ صوت عم الشحات الخفير

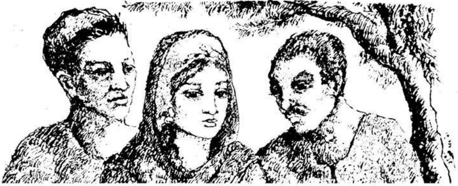
يستفسر : من القادمون ... أخذ سيجارة من حسان .. نهر نجيه بنت الكلب .. كيف لا ترد على جابر أفندى حضرة العمدة وهو يناديها ..لم تكتمل فى فهم عم الشحات كلمات نجيه الساخرة وهى تحدثه عن الشرف الذى حصل لها من عم الشحات ومن حضرة العمدة ... ونغمت اللعينة كلمة حضرة العمدة بما زاد من ارتباك عم الشحات داخل معطفه الذى كان أصفر والذى ارتداه لأول مرة ذات يوم من ربع قرن مضى .. كأن عهدة واحد منجنود الحلفاء واشتراه الرجل قبل أن يدخل خدمة الحكومة من سوق السنبلاوين .. بأربعة برايز استرد منها أجرة الاتوبيس ولم يخلعه منذ ذلك التاريخ .. وهو تاريخ حقا لا مجازا ، لأن عم الشحات يؤرخ بهذه المناسبة ، فابنه أحمد أنجبه قبل أن يشترى المعطف بسنتين بل ان الانجليز حاربوا الألمان سنى شراء هذا المعطف .. ومعطف عم الشحات وان انتسب تاريخيا الى أصل أجنبى الا انه الآن واحد من مواطنى العزبة .. مواطن مستقل ، حتى أن عم الشحات لو خلعه لهب المعطف فى الصباح الباكر مغادرا داره الى مسجد القرية يدخل دورة المياه يقضى حاجته ويتوضأ ويصلى ركعتين ويلقى على رجال العزبه فى طريقه الى المسجد ، ومنه الى داره تحيه الاسلام ، ويرد التحية ، حسب الأصول ، فلو القاها واحد من الشغالة لردها (وعليكم السلام والرحمة) ولو القاها واحد من أوساط سكان العزبة يردها (وعليكم السلام ورحمة الله) ولو القاها عين من أعيان العزبة .. وأعيانها قليل ، لرد معطف عم الشحات التحية (وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته) وسارع المعطف بتقبيل اليد .. بل ان المعطف يحمل فاسه ، أعنى فاس عم الشحات ، الى غيط جابر أفندى أو غيط الوسيه فى العزب المجاورة ... وأن معطفنا .. وقد صار عم الشحات واحدا من الساهرين على أمن المواطنين .. يحمل البندقية ، ويكوع على مصطبة بعينها ، ويعترض القادمين ، ولا ينسى أن يطلب سيجارة من المعارف ، ويقول نفس الكلمات :

ـ ازاى يا بت يا نجيه يا بت ستين كلب جابر أفندى شيخ العزبة ينـده عليكى العشـية وما ترديش ؟ .

على أن الفعل الذى كان سيقدم عليه المعطف مخالفا فى ذلك عم الشحات .. أنه ، لو أنه بمفرده ، ما تردد عن صفع نجيه على وجهها جزاء سخريتها من جابر أفندى فى شخصه هو

***

أمام حجرة نجيه وقف حسان متهيا للانصراف .. عزمت نجيه بكوب شاى .. تناول حسان ربع بيضات مسلوقه برغيفين .. نجيه تنفخ فى النار تعد الشاى .. حسان طلب عود حطب من النار يشعل به سيجارة .. امسك نجيه من ذراعهـا .. ندت عنها صرخة مفرغة من كل البنيان النفسى والعصبى للصرخه ..ومع أن حسان لم يفهم المسأله على هذا النحو ، فلم يفت الصعيدى ابن السكك التى لا تنتهى نوع الصرخة التى أطلقتها نجيه ، حسان امسك ذراعها الثانى بيسراه ، تأوهت نجيه ، أساء حسان تفسير الصوت ، كانت الآهة الما جسديا من اليد الخشنه ، لم تكن اشارة أن تقدم فكل شىء على ما يرام .. فى الوقت الذى كان حسان على المصطبه جسدا خالصا ، كانت نجية غير خالصة لجسدها ، كان دماغها يعمل ، فى مخيلتها صورة صالح زوجها ، فى فمها عتاب ليس كاملا لصالح ، بل انها تذكرت مقام سيدى الشيخ صلاح الدين ، الذى قيد بغير حبال ، الرجال الذين حاولوا ذات ليلة أن يسرقوا زرع البصل من الغيط المقام فيه مقام سيدى الشيخ .. وقد أبقاهم بسره الباتع مربوطين الى الارض حتى جاء فى الصباح صاحب الغيط ، وهو الذى يقوم على خدمه المقام ، وتضرع الى الشيخ صلاح الدين أن يصفح عنهم .. واذ أيقن حسان أنه موشك أن يصل الى هدفه .. طرقت أذنيه معا تهديدات نجية مقسمة بحياة سيدتها زينب الطاهرة أنها ستصوت وتلم أهل الحارة وأهل العزبة جميعا اذا لم يتركها .. تحرك شىء فى جسد حسان يدفع كفيه أن يطبقا على رقبة نجيه، شاهد لسانها يتدلى مع فقاعات اللعاب من فمها .. ونفذت من أذنه .. مرة ثانية .. كلمات نجية القاطعة طالبة أن يسيبها .. لم تكن نجيه ترفض لقاء حسان .. بل ان تحقيق هذا الشىء بذاته كان ملء دماغها ، وملء كل خلايا جسدها، منذ دخل الزريبة ، ووقف أمام الجاموسة البلجة، حتى هذه اللحظة ، وهى تقسم بحياة سيدتها زينب الطاهرة .. وفى الوقت الذى كانت نجية فيه راضية بفكرها وبجسدها ، رافضة بصوتهـا



وبفعلها ، كانت عيناها تسجلان تهدم الرجل الذى أمامها بمتعة حسية ترتد بأصولها الى الكهف الأول .. بشكل غامض ، ورغم شدة الرفض ، كان دماغ حسان بما يصل هذا الدماغ من مشاهدات تنقلها اليه العين ، وعلى وجه الدقه : من خيوط من موقف نجية تنقلها عين حسان الى دماغه ، ومن أصوات ، أو من خيوط من صوت نجية تنقلها أذن حسان الى دماغه .. من خيوط من فعل نجية وصوتها .. كان حسان يحدد أن رفض نجية ليس قاطعا ، لذلك : فجهاده ظل مستمرا ، رغم كل التهديدات ، وطالت المناهدة حتى أنهك جسد حسان ، وعجز دماغه عن تسجيل خيط الرضى وسط حزمة الرفض .. تقدم الجسد يائسا بلا تهدم يعارك نجية ، سجلت نجية التغيير الذى طرأ على الموقف دون ادراك ماهية التغيير .. المرأة التى كانت راضية بجسدها وبخيالها ، افتقدت الرجل يتهدم أمامها ، وواجهت جسد حسان وذراعيه .. حسان صار جسدا أعمى يعارك لا يعرف ، يعارك من أو يعارك لماذا ؟ وفقدت نجية المتعة ، وتوحد توزعها الى رفض لا تكاد تعرف رفض ماذا ، لكنه رفض المطلوب فى لحظتها هذه ، وتصدى جسدها بأدواته .. جسد لا يثق فى قدرته الذاتية ،لكنه بدنيا مصمم دائما على أن يحمى نفسه .. لقط حسان الاستغاثة قبل أن تنطلق ، وفك ذراعيه .. سلك طريقه فى الحارة المظلمة الباردة لاهثا .. لم يبتعد كثيرا قبل أن يلتفت على صوت أنثوى رائق حنون .. كانت نجية تمد يدها .

ـ السكينة يا سى حسان وقعت منك ع المصطبة

٤

فى الصباح الباكر .. أمام رأس الجاموسة الكديش ، وقف حسان يهرش جلدها فى المنطقة المحصورة بين قرنها وجنب رأسها ، والتى لا تطولها الجاموسة مهما حاولت حكها بظلف رجلها الخلفية .. الجاموسة ملقية برأسها على حافة المدود ، تاركة نجية تنقل اللبن من الضرع الى الطاجن ، بنظرة جانبية رصدت نجيه حسان .. رغم أن أذنى حسان لم يتغير وضعهما ، فقد رأتهما نجيه متهدلتين كأذنى حمار بعد يوم كامل فى نقل الوحل من الزريبة الى الغيط .. نجيه لم تتأمل داخلها .. لا تعرف لم رفضت يقينا ، فى ذهنها فكرة مبهمة عن أن ذلك حرام .. حرام لماذا ؟ لا تعرف .. كانت خالية من الزهو ، رغم أذنى الحمار المتهدلتين ، لم تعد ما حدث انتصارا لها ، أو لفكرة رفض الحرام ، على أن ذلك لايعنى أنها آسفة ، وحين سألت حسان عما اذا كان ما زال زعلانا .. لم تكن تقصد أكثر من فتح باب للحديث معه .. حسان أذنه تسمع كلمات نجية بموقف من لم يحدد موقفه بعد مما حدث .. العمل يجمعه بنجيه ، ومجرد لقائهما أو استماعه لها لا يفسر بأكثر من ذلك .. وهو يستمع عينه تدور داخل الزريبة .. الزريبة واسعة .. ضوء الصباح أنارها .. بقرة تبول .. السائل يسقط من بين أعلى رجلى البقرة الخلفيتين .. النيل

تندفع مياهه من قناطر أسنا ٠٠ فى المغارة ، بين محافظتى أسيوط وسوهاج ، حيث الاحتماء من رجال الشرطة ٠٠ سبحان الله ٠٠ كان أسهم البوليس ٠٠ الرجال هناك داخل المغارة ٠٠٠ يدخنون سجاير الحشيش ٠٠ برعى يفاجئهم بحكمة توصل اليها عن وضع المرأة ٠٠ الى جانب كل رجل بندقيته ٠٠ المدفع الرشاش داخل المغارة ٠٠ برعى يقسم بالحرام من ذراعه ٠٠ برعى له زوجة لكنه لا يحلف بالطلاق ٠٠ تسارع دق قلب حسان أمام الجاموسة الكديش فى زريبة جابر أفندى ٠٠ أين برعى ٠٠ أعاد الى سجن أسيوط ٠٠ أم ما زال يتنقل بين مغارات الجبل مغارة ، مغارة ٠٠ برعى يقص المعارك التى خاضها المطاريد ٠٠ برعى صاحب قلب لا يخاف ٠٠ السجن أكثر راحة وأمنا من نهار الصعيد ٠٠ كانت أحلام الرجال عجيبة ٠٠ فى النهار يحلمون بالقبض عليهم ٠٠ البنادق تقف لا تطلق الرصاص ٠٠ فى أحلامهم دائما مكسورون أمام رجال الأمن ٠٠ اتفقوا ذات مرة طوال حديث ليلة ٠٠ أنهم فى أحلامهم أضعف منهم فى واقعهم ٠٠ فى الأحلام دائما يسحبهم رجال الأمن مربوطين بالحبال ٠٠ نهارهم مقبض مخيف بالأحلام ٠٠ الليل هم أبناؤه ٠٠ رجال الليل ٠٠ حكمة برعى ٠٠ ليلة ٠٠ أقسم بالحرام ٠٠ المرأة لا تستطيع أن تغتصب الرجل ٠٠ الرجل وحده فى قدرته أن يغتصب المرأة ٠٠ حكمة ربنا استنتجها برعى وأمن عليها رجال المغارة ٠٠ لكن « حسان » لم يستطع مع ذلك ٠٠ حسان لم يعد رجلا ٠٠ نزل من الجبل ٠٠ نجية لا ترضى هذا التوزع فى حسان ٠٠ هى لا تصل الى أنه توزع فى حسان ٠٠ تفسره على أنه زعل مما حدث ٠٠ هى تخلط بين عودة التوزع داخلها نفسها بين الرضى والرفض ، وبين رغبتها بحديثها فى مصالحة حسان ٠٠ عودة نجيه الى موقف الوسط بلا شك فى نفس الوقت خطوة تستلزم مصالحة «حسان» وان تك خطوة لم تحسم المشكلة التى بدا أنها شاغل من نوع جديد يطرق حياة نجيه ٠٠

كان طلب نجيه الى ستها الحاجة فطوم ، أن يصحبها حسان بالطحين الى القرية المجاورة ، عملا داخل المشكلة ، بل انه تعامل مع المشكلة وجها لوجه ٠٠ حسان يسوق حمارا يحمل زكيبة أرز ٠٠ نجيه وراء حمار ثان يحمل زكيبة قمح ، فى طريقهما الى مكنة الطحين ٠٠ الحديث بينهما حديث بين أصدقاء ٠٠ لم يعودا مجرد رجل وامرأة جمعتهما ظروف الخدمة فى منزل سيد واحد ٠٠ فى حاضر نجيه ليس حسان الصعيدى ٠٠ ليس واحدا من الرجال العديدين الذين يلتقطهم جابر أفندى من الطريق ، يقدم لهم الرغيف وقطعة الجبن وباكو المعسل أو السيجارة ٠٠ وأخيرا الحماية ٠٠ أصبح ٠٠ وأصبح هنا فعلا كاملا ٠٠ أصبح حسان كائنا محددا بذاته داخل معارف نجيه ٠٠ كان ما حدث بالأمس لم يكن فشلا لحسان أو انتصاراً لنجيه ، وهو كذلك ليس العكس ٠٠ ان صفتى الفشل والانتصار لا موقع لهما هنا ٠٠٠ نجيه تحاول صادقة أن تجذب حسان الى المنطقة التى وصلت اليها ٠٠ ترضى الآن أن تنعس فى حراسته ٠٠ لا تخاف من سكينة يضعها حسان على رقبتها ٠٠ ذلك لايمنع انها سمته قبلا ، قاتل قتل جهلا به ، وهى تسميه الآن قاتل قتل مزاحا ومهارشة ، وستسميه فى الغد قاتلا قتل دون أن تدرى آن ذاك حقيقة مشاعرها ٠٠ حسان يتلقى صدق مشاعر نجيه ٠٠ لا يحمل لها داخله كرها أو حبا ٠٠ امرأة فيها لون نساء وجه بحرى وملاحتهن ، وعادة لا يرفض ٠٠ وهما يسقطان الى المغارة اذ لم يكن لها باب بل ثقب على سطح الجبل ، برعى حذره من نساء الصعيد ٠٠ الأوجب الحرص من نساء وجه بحرى ٠٠ هذا لا يعنى أن «حسان» فى داخله سدا صفيقا يقف بينه وبين نجيه ٠٠ هو محق لو أنكر مثل هذا الحاجز ٠٠ أساسا هو رجل مسالم ، لا يقوى ان يواجه التودد الانسانى بالجمود ، أو باللامبالاة ، أو بالحذر ٠٠ سرعان ما ضحك كطفل ، وبانت أسنانه البيض وسط وجهه المستدير الغامق السمرة ٠٠ أشعل سيجارة ٠٠ عبر عن شفقة حقيقية ازاء المجهود البدنى الذى تبذله نجية فى منزل جابر أفندى ٠٠ نجيه ترى أنها القسمة والنصيب ولقمة العيش ٠٠ القسمة والنصيب ٠ همارب حسان ٠٠ لكن لقمة العيش لا تملكه ٠٠ نجيه تعارض مؤكدة لحسان أن لقمة العيش تملكنا جميعا ٠٠ عندما يعاود حسان اصراره على أن لقمة العيش لا تملكه تفاجئه نجية ، أنه لو كان يملك فى الصعيد أرضا وبهائم مثل جابر أفندى، ما ساح فى بلاد الله الواسعة ٠٠ حسان لايغضب، يقتصر على أنه لا يرضى أن يكون مثل جابر أفندى ٠

عندما عادا وقد بيضا الأرز وطحنا القمح ، كانا قد اتفقا على الزواج ٠٠ نحن لا نملك مضبطة الحديث بين حسان ونجية ، الثابت لدينا أن الحاجة فطوم ـ كعادتها ـ اندهشت من اقتراح نجيه أن يصحبها حسان الى مكنة الطحين ، وأنها ـ الحاجة ـ قد افضت الى زوجها بمخاوفها التى تراها برهانا على أنها امرأة حريصة واعية ٠٠ جابر أفندى ـ كعادته ـ سخر من مخاوف زوجته ، ولم تمنعه السخرية ـ كالعادة أيضا ـ من أن يأخذ برأيها ويبحث عن آخر يصحب نجيه ، ووجه فعلا بعدم وجود من يصحب خادمته وهى تطحن الطحين ٠٠ فالغيظ ألزم له الخفراء ٠ وتمادى فى اظهار سلطته الادارية فى مواجهة زوجته باصراره على أن يكون حسان مع نجيه ، وفى السر اتصل ، عن طريق تليفون الحكومة ٠٠ بعمدة القرية المجاورة ، بصاحب مكنة الطحين ٠٠ نقلت نجيه الى حسان مخاوف سيدتها ٠ رد الصعيدى الطيب أنه عندما يريد أن يسرق فلن يركب حمارا ليسرقه بل سيركب جابر أفندى نفسه ٠٠

الثابت لدينا كذلك ، أن حسان ، رغم أحاديث المغارة ، وقد أحس التودد فى كلمات نجيه ورغبتها الصادقة أن تنقله الى المنطقة التى وصلت اليها فى علاقتها داخليا بحسان ، لم يكن لديه بقلبه الطيب أن يواجه صدق نجيه بالحذر أو الجمود ٠٠ حسان سأل نجيه عن أصلها ، وفصلها ، وماذا أوقعها فى دار هـذا الرجل ٠٠ نجية بلا أصل وبلا فصل وبلا حكاية ، شبت فى دار جابر أفندى ٠٠ أمها كانت قبلها خادمة فى دار جابر أفندى ٠٠ لم تر لها أبا ٠٠ ولولا أن اسمه منقوش على ختمها ما عرفت اسمه ٠٠ لم تحدثها المرحومة أمها عن أبيها ٠٠ المعلومة الوحيدة الأكيدة أن أباها لم يكن من رجال هذه العزبة ٠٠ أمها نفسها ، والله وحده هو العالم ، لم تكن من نساء العزبة ٠٠٠ الناس فى العزبة لا ينسبونها الى اسم أبيها أو حتى الى اسم أمها ٠٠ نجية التى تخدم فى منزل جابر أفندى ٠٠ نجيه زوجة صالح الذى يخدم جابر أفندى ٠٠ ارتسمت فى مخيلة حسان أرض الصعيد ٠٠ رملية صفراء ٠٠ غيطان العدس بنواره ٠٠ بنواره الزاهى ٠٠ البطن الصغيرة العارية المنتفخة ٠٠ الأرجل الرفيعة ٠٠ حادثة الأمس نقلت نجيه الى جوار حسان ٠٠ رغم أن الحادثة لم تحقق غايتها ، ولم تحقق الا ذاتها ، ولم تخطو خطوة واحدة أبعد من كونها قد حدثت ٠٠ حسان انتقل الى جوار نجيه بشىء مختلف عن حادث الأمس ، بل ٠٠ رغم حادثة الأمس ٠

واذ علمت الحاجة فطوم بموضوع الزواج ـ كعادتها ـ اندهشت ، ورفضت على أساس أن الرفض يعطيها صفة الحذر والحرص ، فضلا عن أن حسان فى زعمها قاتل ٠٠ جابر أفندى هز رأسه ، فحسان ، فى زعمه ، مستعملا لغة عمد بلدنا ، مجرد متشرد ، حرامى ، لم يجد من يرد ٠٠ على أن حسان أمامنا ، وعلى غاب الأرغول غنى موالا لم تفهمه نجيه ٠٠ أو لم تحاول أن تفهمه ٠٠ والموال نفسه ، أثار دموع حسان ذات ليلة ٠٠ حسان لم يخترع الموال ، ولذلك فالموال لا يفسر حسان ولا يفسر الزواج ولا يفسر الموال أى حدث تاريخى ٠

٥

٠٠ فى أوراق مركز شرطة السنبلاوين ، أو محافظة الدقهلية ، لا تنسب العزبة الى جابر أفندى ٠٠ جابر أفندى نفسه ليس أفنديا ٠٠٠ الا أن هذه الأوراق لا تلزمنا ٠٠ ولن نعرف العزبة الا بعزبة جابر أفندى ٠٠ رغم الطاقية وبر الجمال التى تعتلى يا فوخه ٠

٠٠ على طريق الجازورين ، الذى يربط عزبة جابر أفندى بأكبر قرية مجاورة ، والذى قطعه حسان ونجيه فى الصباح ذهابا الى مكنة الطحين وعودة منها ٠٠ وبين الأشجار العالية فى ظلمة لم تصبح بعد مخيفة ٠٠ بين الغيطان الخالية من البهائم والكلاب ورجال العزبة وأولادها ونسوانها ٠٠ على طريق الجازورين ٠٠ سار حسان ونجية ولطفى المغنى ٠٠ شبشب نجيه يمتص تراب السكة صوت طرقعته الذى كان حريا بها ان تسرى فى الليل الى مسافات بعيدة ٠

لطفى يدندن داخل نفسه ٠٠ حسان لا يعرف تحديدا ماذا هو فاعل ٠٠ كان قد اتفق مع نجيه على الزواج ٠٠ الزواج فى ذهنه لم يرتبط بمأذون وبشهود وبعقد وان تكون نجيه زوجته ٠٠ عندما بدأت أولى الخطوات لم يمانع فى تنفيذها ، وان لم يكن قد تصورها ، ولو أن نجيه طلبت منه أن يصحبها الى المأذون لرفض ، لكنه لم يمانع

فى الذهاب الى المأذون لأنه تنفيذ لاتفاق ارتبط به ٠٠ ذلك لا يعنى ان حسان بلا خيال ٠٠ ففى دماغه دائما صورة ليل الصعيد مقمرا ، تهـز رءوس النخيل فيه نسمات منحدرة من الجبل ، وصوصوة كروان ، وان لم يعرف اسمه ، وقد ينزل الى مدينة أسيوط فى وضح النهار ٠ لا لأنه لا يتصور أن المخبرين قد يلاحقونه ، ولكن لأن الرجال فى الجبل اختاروه أن ينزل المدينة لزوم العمل٠

٠٠ فى أول الطريق أحست نجيه ، وهى لاتكف عن الكلام ، بأسف ، ليس لأن بختها قد خاب مع زوجها صالح ، بالتحديد لأن اللون الاحمر على خديها من ورق التفتة ، غطاه ظلام الليل مع الكحل الاسود الذى اطبقت بجفنى عينيها على مروده ٠٠ خفف من أسف وحزن نجيه ، أنها هناك فى حجرة المأذون ، وقد وضع اللمبة نمرة عشرة أمامه على الطرابيزة ، وسألها عن اسمها ، وطلب منها ترديد الكلمات التى تعرفها ، وطلب منها الحتم ٠٠ هناك ستبدى حياء شديدا ، وتبدو لكل العيون حمرة الخدين وسواد العيون وخصلة الشعر التى سحبتها من تحت المنديل المطرز بالترتر الزجاجى، وشغلت جزءا من جبهتها ونزلت على أذنها ٠٠٠ دلالة أنها ليست بنتا صغيرة ٠٠ بل امرأة تعرف أن تنتف بتراب الفرن المحترق شعيرات الجبهة والوجه والعانة والساقين ٠٠ وعموما تعرف كل أفانين المرأة ٠٠

٠٠ أمام المأذون ٠٠ كان لطفى هو المتحدث ٠٠ ففى داخل لطفى وهو مغنى العزبة ، أنه ثمة علاقة قد لا تكون واضحة ولكنها موجودة ، بين مهنته كرجل يغنى فى الأفراح وبين مهنة المأذون كرجل لولاه ما تقوم هذه الأفراح ٠٠ هذه العلاقة ليست وحدها ما يدفع لطفى على أن يتقدم الى المأذون ليساومه على أجر عقد القران ٠٠ رباط قوى أو لنقل صداقة بين لطفى وحسان ٠٠ لطفى الغلبان ٠٠ هو الرجل الوحيد فى العزبة الذى لا يحمل احتراما حقيقيا لجابر أفندى ، ويسميه بينه وبين حسان ٠٠ البغل ، ويقسم بالطلاق ، وهو لم يتزوج بعد ، أن لا فرق بين جابر أفندى وبين الحمار غير أن الحقيقة وراء ذلك ، ان لطفى لا ينسى أن جابر أفندى طلب منه أن يشترى فأسا ويشتغل شغلة يأكل منها عيشا بدل الكلام الفارغ الذى لا يفيد ، وهدده مرة بعمل محضر تشرد ٠

٠٠ كما توقعت نجيه تماما كل شىء حدث ٠٠ حجرة المأذون مطلية بالجير الذى كان أبيض وصار أسود وأصفر من الدخان ٠٠ النقوش على الجدران ٠٠ سفينة كبيرة ٠٠ مقام كبير ٠٠ المأذون حج الى بيت الله ٠٠ قطع الجير التى تساقطت من طلاء الجدران شكلت هى الاخرى نقوشا أكثر افصاحا عن نفسها ٠٠ اللمبة نمرة عشرة ٠٠ الطرابيزة ٠٠ ابن المأذون حضر ليكون الشاهد الثانى ٠٠ المأذون لم يكن يقصد سؤاله بذاته حين سأل نجيه عن سنها ٠٠ شهقت نجيه لا لأنها تستكثر أن تكون صغيرة الى الدرجة التى لا يفطن فيها المأذون الى بلوغها سن الشرع ٠٠ لأن هذا المأذون بالذات سبق أن عقد زواجها على صالح ٠٠ مرت بيدها على خصلة الشعر المسحوبة من وسط منبت رأسها وأفضت الى المأذون بم ظنته واحدا من معلوماته الأكيدة ٠٠ سيدها الشيخ سبق أن زوجها من صالح ٠٠ ترك المأذون الريشة ٠٠ عاتبها على أنها لم تخبره من الأول ولم تقدم له قسيمة الطلاق ٠٠ المأذون لم يصدق أن صالحا لم يطلقها ٠٠ صالح منذ ثلاث سنوات سحب بهائم جابر أفندى مع باقى الشغالة وعادت البهائم والشغالة ولم يعد صالح ٠٠ انتظرته ولم يعد ٠٠ نجيه كادت أن تخصص جزءا من الجلسة للبكاء ٠٠ نظرة الى حسان والى المناسبة منعتها ٠٠ كلمات المأذون قاطعة فى عدم جواز اتمام العقد الا بعد استخراج قسيمة طلاق من المحكمة ٠٠ أضاف المأذون أن ذلك الزواج لو كان تم لكان زنا لا زواجا ٠

٠٠ حسان لم يفهم المسألة تماما ٠٠٠ كاد أن يلوم المأذون ، لولا أن قاعدة منعته ، أن هذه هى مهنة المأذون ، وهو أخبر بشئون مهنته ٠٠٠ نجيه أنكرت موقف المأذون ٠٠ امرأة صادفتها فى صحن الطبيخ حبة كوسة مرة ٠٠ لا تستغرب أن تكون هناك حبة كوسة مرة ٠٠ تعرف أنها تستطيع أن تفرز هذه الحبة المرة قبل أن تضمها الى الطبيخ ٠٠ تقابلها الحبة المرة فتنكر وجودها ٠٠ بالنسبة للمأذون نفسه ، فلم تقطع بجديته فى الامتناع عن عقد الزواج ، وعندها يقين أنه لو قبض أكثر أو لو طلب منه جابر أفندى فسيتم الزواج ٠٠ تعرف أن المأذون يقينا يحتفظ فى مخه بحل ما لكنه لا يبديه للفقراء ٠٠ بعيدا فى أعماقها هى ، كانت المنطقة بين هذا الزواج والزنا غير



بينة الحدود ·· الزواج يسبقه كتب كتاب ، وها هى تود أن تكتب الكتاب ·· كلما ارتفعت من داخل أعماقها اشتبهت بالحدود حتى تصل الى أن ذلك ممنوع ، ولكنه ليس مستحيلا ، ولو حضر جابر أفندى فالعقد حتما سيعقد ·

·· فى طريق العودة لم يصرح لطفى لصديقه ولابنة عزبته أن ذلك فعلا حرام ما لم يحضر صالح ويطلق نجيه ·· لكن أين صالح ·· حرام أن تبقى نجيه بلا زواج ·· بقاؤها بلا زواج وهى شـابة سيدفعها الى الوقوع فى المحظور ·· لطفى كان صاحب فكرة عقد القـران عنـد مأذون القرية المجاورة ·· فالسيئات التى يتحملها أهل العزبة ·· يدفنون موتاهم فى مقابر القرية ·· يشترون السكر والجاز والزيت والشاى والمعسل من دكاكين القرية ·· يعقدون زواجهم ويفضونه عند مأذونها ·· هذه السيئات أفسحت أن يقترح لطفى عقـد القران ، فى الليلة التالية ، عند مأذون قرية أخرى يعرفها ، وغنى فيها ليال بطولها ·· المطلوب فقط انكار سبق زواج نجيه ·· طلب من نجيه ألا تضع الأحمر والأسود ، وأن ترفع المقصوص من فوق جبهتها ، حتى يكون زواجا من أول وجديد ·

·· لأن الزواج لم يتم بعد ، فقد أوصـــل حسان وصديقه ·· نجيه ·· الى دارها واتجها الى دار لطفى ·· دخنا المعسل والحشيش ·· دندنا مع رجال القعدة ·· أنشد لطفى بالقاء عاد منغم ·· ردده معه ووراءه رجال القعدة ·

أنا زارع شطين باميه
عند الساقيه البحريه
كان عندى حماره عرجه
نفدت من العسكريه ··

·· الرجال ينفجرون ضاحكين ·· لطفى عنده خزين من المواويل الحمراء ·· يحفظ كثيرا من النكات والنوادر والحواديت ، وليس هناك من يغلبه اذا دخل معه فى قافية ·· وفوق ذلك عنده كثير من الكلام الهلس ·

·· فى الليلة التالية تم عقد زواج حســـان ونجيه ·· دس حسان صورة عقد الزواج فى جيب صديريته مع نصف قرش حشيش ·· لطفى كان قد اقترح أن يقيم لصديقه ·· ليلة عرس ، يغنى فيها حتى الصبح ·· يدعو اليها زملاءه من مغنيى القرى المجاورة ·· تدور الجوزه على الرجال ··· يحرقون المعسل والحشيش ·· يصهللون ·· لطفى وان يك حسان غريبا ، لا يراه أقل من أى واحد من أهل العزبة الحرفان الذين يؤنس لياليهم ·· نجية وحسان اعترضا على اقتراح لطفى ·· خبط حسـان على كتفى لطفى ، مقدرا فيـه الرجولة والشهامة ·· متزحزحا قليلا عن فكرته من أن الرجال فى الصـعيد ، أما وجـه بحرى فحمير شغل ·

الظلمة والسكون فى السماء وفوق العزبة ٠٠ المدقات التى تصل العزبة بما حولها من غيطان وقرى وكفور لا يتعرفها الا أبناء العزبة ٠٠ معطف عم الشحات من فوق مصطبته فى أول العزبة ٠٠ اعترض القادمين ٠٠ نجية قدمت وجبه عشاء خفيفة لزوجها وصديقه ٠٠ أرز وبيض مسلوق محمر فى الزيت ٠٠ احتفظت بذكر البط وحلة المكرونة حتى تخلو مع حسان ٠٠ اللمبة العافورى التى أسهمت شعلتها فى صنع طبقة الهباب فى سقف الحجرة ، اتخذت مكانها تحت المصطبة ٠٠ لمبة جاز نمرة خمسة تضىء الحجرة ٠٠ هانم مزاحة بعيدا عن المصطبة ٠٠ نجيه فرحة مبتهجة ٠٠ قدمت أكواب الشاى ٠٠ مال لطفى على أذن حسان ٠٠ ضحك لطفى وهو يستأذن من نجيه فى أن يصحب حسان ليدخنا معا كرسى معسل ٠٠ عرفت نجيه أن « لطفى » سيقدم تحيته الى صديقه لا أقل من نصف قرش حشيش غير قمحات الأفيون ، نبهت نجية على حسان أن يعود سريعا ٠٠ هى تخاف الوحدة ٠٠ أخرجت نجيه حلة المكرونة فوقها ذكر البط استعدادا لتسخينها فور عودة حسان ٠٠ أخرجت ورقة التفتة الحمراء ، دعكت بها خديها ٠٠ المرود دسته داخل زجاجة الكحل ٠٠ أطبقت جفنيها ٠٠ سحبت المرود مارا بالرموش ٠٠ أدمعت عيناها ٠٠ تطلعت الى قطعة المرآة ٠ دخلت مناخيرها رائحة زبل الارانب من الجحر تحت المصطبة ٠٠ قررت أن تتخلص من الخروف الصغير المربوط فى البحراية بأن تنقله مع بهائم جابر أفندى ٠٠٠ سمعت طرقا على الباب ٠٠ انتفضت مسروعة تلهث ٠٠ حسان لم يكن قد عاد بعد ٠٠ وقفت أمام الباب ٠٠ الحارة فيها سكون ٠٠ دور الفلاحين مغلقة ٠٠ خافت على حسان من كلب أسود عضاض ينام دائما فى أول الحارة ٠٠ الجاز فى اللمبة الزجاجية قد انتصف ٠٠ همت أن تقف أمام الباب لتعرب لحسان عن زعلها لتأخره ، وكذلك عن اعزازها أى حبها ٠٠ اكتشفت فجأة أنها وحسان غريبان ٠٠ أنهما معاقطعا من شجرة ٠٠لامت لطفى أن حجز حسان كل هذه المدة الطويلة ٠٠ ألا يعرف لطفى أن حسان قد تزوج وأنه أصبح زوجا وأن له امرأة وان ليس من حقه أن يتصرف فى وقته على هواه ٠٠ همت أن تخطف رجلها الى دار لطفى ٠٠ ليس عيبا لو فعلت ، فحسان زوجها ومن حقها أن تسأل عليه ، وأن تقلق لغيابه ، بل وأن تحاسبه ٠٠ نباح كلاب داخل العزبة فوق الأسطح وفى الحارات وحول العزبة ٠٠ حمار ينهق بعيدا فى طرف العزبة الثانى ٠٠ عم الشحات أخذته سنة من النوم ٠٠ عم الشحات لا يفرق بين السنة من النوم وبين الغطيط ٠٠ المعطف أو البلطو أو السكو يؤدى واجبه التاريخى حول جسم عم الشحات ٠٠ يعترض القادمين ويطلب سيجارة من المعارف ٠٠ الحاجة فطوم تتقلب على جنبها الأيمن جابر أفندى خارج الدار ٠٠ هو فى قعدة يفك عن نفسه ٠٠ جابر أفندى نفسه انتهى من تدخين المعسل مع الحشيش فى طريق عودته عرج على المسجد بين أن يصلى أو يقضى ضرورة ٠٠ على ميضة الجامع جلس يتقيأ ديكا وصحن فتة من داخل كرشه ٠٠ نجية ذاد ميلها الى أن تنده حسان من منزل لطفى ٠٠ تذرعت بالصبر ٠٠ بالحكمة التى توصى الانسان بطول البال ٠٠ جلست على المصطبة تستمع ، بصبر فارغ ، الى كلاب تنبح والى أقدام تدق على أرض الحارة ٠

حسان خرج من عند لطفى بعد أن حرقا معا لا أقل من عشرين كرسى معسل فى وسطه تعميرات الحشيش ٠٠ لطفى دس فى يده قمحة أفيون لزوم الليلة ٠٠ على باب الدار حضن حسان صديقه لطفى وقبله ٠٠ حسان اتخذ طريقه مصمما دون أن يعرف أو يدرى لم ٠٠ بعيدا ٠٠ بعيدا عن عزبة جابر أفندى ٠٠





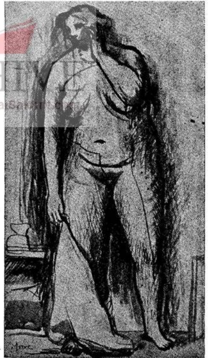
يقدمها : بدرالدين أبوغازى

هنرى مور
والنحت المعاصر

للتكريم الذى يحاط به هنرى مور فى ميلاده السبعين اكثر من دلالة ... فهو مؤشر للتطور الذى اجتازه الفكر الفنى والتذوق خلال نصف قرن من حياة المثال البريطانى العظيم كما انه يؤكد اعتراف العالم بمكانته واثره فى النحت المعاصر .

ليست انجلترا وحدها هى التى تحيى هذه المناسبة بذلك المعرض الحافل المقام بالتيت جاليرى .... هذا المتحف الكبير الذى رفض اعمال مور فى حقبة من حياته ، وليست بلاده وحدها التى تصدر فى هذه المناسبة الدراسات والابحاث عنه وتعيد تقييم اعماله ... وانما يشارك العالم الفنى فى اساليب تكريمه ومن ذلك ان المانيا منحته ارفع اوسمة الجدارة ونظمت معرضا كبيرا لاعماله فى دسلدورف .

سر هذا التقدير يبدو اذا ماتبينا موقع هنرى مور من تاريخ النحت فى بلاده ... ومن اتجاهات النحت فى العالم ... فمنذ القرن الخامس عشر كان النحت فى انجلترا يعانى الضياع .... كانت انجلترا محرومة من تراث من تقاليد هذا الفن تعتمد عليه ... لم يكن للانجليز نحت مميز فى حين كان لديهم فى فن التصوير تقاليد جميلة .. وكانت ايطاليا قبل الفاشية تقلد اعمال ميكيل انجلو ... بينما بدا النحت الالمانى الحديث مع



رسم ـ هنرى مور



أمومة ـ هنرى مور

ارنست بارلاخ يستلهم تقاليد العصور الوسطى الجرمانيـه ويزاوج بين البنـاء التكعيبى والتعبير الدرامى ..

هو قوطى العصر الحديث ومجدد فضـائل العصور الوسطى .

وظل لفرنسا ريادة لنهضة النحت الحديث . لم تقنع منذ دافيد دانجر وورود وكـاربو وبارى بركود الفن الاكاديمى فنفثت فيه تيارا من الحياة .

وجـاء رودان فاعلن الثورة على النسـب والمقـاييس والرؤى المالوفة وحطمهـا من اجل التعبير عن القيم النفسـية وابراز المشـاعر والانفعالات والعواطف على سـطوح تماثيله ...

ـ٢ـ

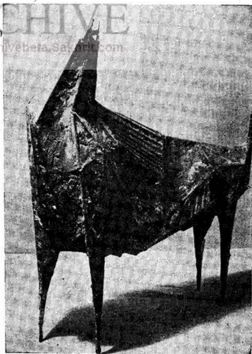
لقد كانت نهاية الرومانسية النحتية وبداية النحت الحديث تفوق على غنائية رود وعلى قوة كاربو واستطاع ان يحقق فى النحت ماحققته التأثرية فى التصوير .. الا ستحواذ على اللحظات الانفعالية المعبرة فى الحياة والاحتفاظ لها بنبضهـا وقلقها وتمردها ولكنه تخطى التأثرية اذ جعـل تماثيله تعبيرا دراميا عن الحركة واللحظـة والانفعال .. دار فنه بين قطبين «عذاب الالم» و «شهوة الحياة» واستطاع بقدرة فائقة على تشكيل الجسم الانسانى واخضاعه للتحوير ان يحقق بلاغته الذاتية المعجزة فى فن النحت .

وجاء بورديل بعد رودان فجعل من النحت تعبيرا بنائيا عن المشاعر الخالدة وأدرك أن المنحوتات العظيمة كانت دائما قرين العمارة وان اروع صور النحت الفرنسى هو عهد الفن القوطى ومن هنـا ظهر تأثره به فى اعماله .

وانتقل النحت الى مرحلـة جديدة على يد ارستيد مايول الذى اعتنق اتجاها يعارض اتجاه رودان اذ جعل الصمت عنصر البلاغة فى النحت واستحالت العضلات الثائرة تحت طرقات ازميله الى كتل ومسطحات لاتعكس شيئا من تفاصـيل الجسم الانسانى ونبضاته وانفعالاته ولكن التوافق الرائع بين هذه الكتل والمسطحات تخلق منها وحدة تشكيلية تتمثل فيها كل قدرة النحت على التعبير

وبين تمثال المفكر لرودان ، وتمثال التفكير لمايول يتمثل مدلول اتجاه كل منهما ، وانعكاس تيارين من تيارات النحت الحـديث .. رودان استحضر كل خلجات الحياة البشرية فى تمثاله وجعل كل عضلة منه اداة للتعبير عن صراع الفكر وجهده ومأساته .. اما مايول فقد انتزع من جسم نموذجه كل خلجات الحياة البشرية ونبضها

المغنى ـ ارنست بارلاخ



وحش ـ لين شادويك



قناع ـ هنرى مور

٠٠ وجعل كتله ومسطحاته الصماء وحدها تنطق ببلاغة التعبير بلغة النحت المصفى ٠

وجاء من رومانيا الى باريس نحات آخر هو كونستانتين برانكوزى يرجع اليه كما يقول هنرى مور فضل تخليص النحت الأوربى من الطحالب التى نبتت فيه ٠٠ من الزوائد التى شابت سطحة وكادت تطمس الشكل كلية ٠٠ هو الذى نمى الوعى بلغة الشكل واستطاع أن يختزل الاشياء ويعيد الى الناس بصيرة تقدير الشكل من أجل الشكل ٠

بين هذه التيارات نشأ هنرى مور سبقه فى انجلترا وعاصره ابشتين (١٨٨٠ ـ ١٩٥٩) وايريك جيل (١٨٨٢ ـ ١٩٤٠) وفرانك دوبسن (١٨٨٧) اما ابشتين فقد اتاحت له دراسته فى باريس ولقاءاته ببيكاسو وموديليانى وبرانكوزى وبول جيوم اكتشاف الفن الزنجى والنحت البدائى ولكنه ظل وفيا للتقاليد الأوربية ٠٠ قدم لانجلترا حين كانت غارقة فى الاكاديمية النحتية ٠ فنا جديدا جريئا من خلال النحت الحجرى المباشر ومن خلال التشكيل الحر لتماثيله البرونزية التى يظلها حزن تعبيرى قوطى اخاذ ٠٠ بينما كان ايريك جيل كما قال هنرى مور صناعا ماهرا يمثل آخر جيل فى انجلترا زاوج بين الفنون والحرف ٠٠ وتمثل اثره العام فى منحوتاته الغائرة والبارزة ٠

اما فرانك دوبسن فقد ادرك افلاس النحت البريطانى فى عصره ومصادره الهزيلة التى يعتمد عليها فعاد الى فن الاركاييك الاغريقى والى الفنون البدائية فى أمريكا الجنوبية وترجم لغة سيزان فى التصوير الى حلول نحتية تعتمد على الاشكال الاساسية فى الطبيعة ـ الدائرة ـ والمخروط والاسطوانة كما أنه لمس روح مايول وخرج من كل ذلك بتعبيره الشخصى ٠

وحين بدأ هنرى مور يشق طريقه فى يوركاشير لم يكن على وعى بهذه الامثلة ولكنه كان على حب شديد للفن وان كانت معلوماته عن النحت القديم لاتتعدى النحت القوطى ورؤياه للنماذج الجديدة تقف عند تمثال لورد ميلتون



المعبود الخالد ـ أوجست رودان



الألم ـ أوجست رودان

وامثاله من تماثيل الاشخاص فى انجلترا التى لم تكن تعدو تصوير الشبه الطبيعى وبراعة صنع طيات الثياب والاحذية البرونزية ·

وحين اتيح له الالتحاق بمدرسة الفنون فى ليدز شهد لأول مرة فى مكتبة الكلية صور النحت المصرى والزنجى فبهر بها وتابع درسته بالكلية الملكية للفنون فى لندن ·

وفى سنة ١٩٢٥ ظفر بمنحة الى باريس وروما وفلورنسا وفينيسيا ···

فى باريس رأى فن رودان وبورديل كما تأثر بمايول وبرانكوزى وبيكاسو ··· وفى ايطاليا لم تأخذه روائع عصر النهضه باستثناء ميكيل انجلو قدر ما أخذته لوحات ماساشيو حيث القوة وتشييد الأشكال تشييدا حرصيا يتفوق على التفصيل كما أنه تعمق المنحوتات المكسيكية فى قوتها المعبرة ومر بأعمال معاصريه ابشتين وجيل ودوبسن وحين عاد وجد بغيته فى المتحف البريطانى وفى متحف التاريخ الطبيعى حيث الحياة فى أشكالها الطبيعية من الخلية حتى الهيكل العظمى ·

وأدرك مور أن النحت فى بلاده فى حاجة الى



أسرة ـ هنرى مور

فكر جديد ورؤية أخرى والى اعادة اكتشاف للقيم الحقيقية فبدا اكتشافه ٠

فى هذه الحقبة كان لا يكف عن اعلان انبهاره بالنحت البدائى الذى « يعطى حقيقته مباشرة ويشغل بالجوهر وتكمن بساطته فى احساسه القوى المباشر » ٠

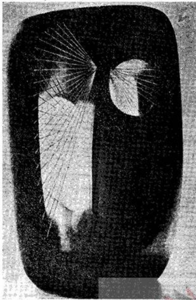
كما أنه كان يرى فى النحت السومرى غناء فى الاحساس بالحياة وسحرها وخفاياها ٠ ولقد بدات شخصية مور المميزة تتشكل فى الثلاثينات عالج موضوعاته الأساسيه التى ما زال يكررها الامومه ـ المرأة المضطجعة ـ الاسرة ، باسلوب هجر ثقل الاشياء ونبا عن الزخرف ٠٠٠ ليحقق شيئا له دلالته وله دوامه شيئا اكثر واقعيه من الاشياء اليوميه العابرة ٠٠٠ وعلى الرغم من ان الجسم الانسانى كما قال مور هو شاغله وهدفه الا أنه لا يسعى الى صنع امرأة من حجر ولكنه يصنع حجرا يوحى بالمراة ٠٠٠ وهو لا يبدا بالنموذج الانسانى لما يفعل كثير من النحاتين وانما هو يبدأ من الحجر يبحث فى داخله من ارادته الكامنة فى أعماقه ويستخرج منها أشكالها التعبيرية ، هو يبحث عن الأشكال الكامنة فى الحجر او بالأحرى يسعى الى أن يستخرج من باطن الحجر الاشكال الكامنة فى فكره هو ٠٠٠

وتعينه ثقافته العميقة بالأشكال العضوية فى الطبيعة على أن يضيف الى فنه ثراء يستمده من ثقافة الشكل ذاته وما يوحيه من معان رمزية فى استدارته أو استطالته أو ضموره ٠

ولقد وجد مور فى هذه الأشكال ٠٠٠ فى القواقع وفى أغصان الشجر وفى الصخور والعظام أصوله الراسخة فى معالجة الأشكال وفى تحقيق التناسق بينها ٠٠ على غرار ما تقدمه الطبيعة من أشكال تنحتها عوامل التعرية وتضفى عليها حياة فهو أيضا ينحت أشكاله ويسأل الأحجار عن أعماقها ٠

ويعيش فى عالم مور النحت التجريدى مع النحت التشخيصى كما تلتقى حساسية التشكيل التى تضفى عليها خامة البرونز تعبيرا أخاذا مع قوة النحت المباشر ٠

وهو يرى أنه ليس هناك ما يمنع من أن يعيش الفن الواقعى جنبا الى جنب مع الفن التجريدى فى العالم ٠٠٠ بل فى نفس فنان واحد ٠٠٠ فليس أحدهما هدى والآخر ضلالا ٠



وجه ـ بربارا هيبورث

كما أن العبرة الحقيقة عنده بالرؤيا التى يعبر عنها التمثال بالذهن الذى خلقه لا بطريقة صنعه سواء أكان مشكلا بالصلصال أو مطروقا أو منحوتا أو مشيدا أو غير ذلك ٠

ومن أجل هذا فهو لا يتحيز لأسلوب دون آخر ٠٠ المناط عنده هو التعبير من خلال النحت بلغة النحت دون دخيل ٠

والفن عنده « ليس تكنولوجيا ولكنه تعبير انسانى ٠٠ وسيلة لتعبير الانسان عن اهتمامه بالعالم ٠٠٠ وليس الفن صدفة وانما هو يتطلب تقاليد وممارسة ٠٠ وكلاهما ينساه أو يهمله من يسميهم الكثيرون بالفنانين الطليعيين » ٠

وهو يقول « اننى أريد أن أحقق فى النحت ما حققه جويس فى الأدب ٠٠ أن عالج الأشكال بنفس حريته فى معالجة الكلمات » ٠

وعلى الرغم من أن مور قد حقق فى فن الرسم أعمالا رائعة أشهرها مجموعته عن المخابىء أيام الحرب الثانية الا أنه يقول ان « النحت هو أشد ما أرغب فيه ٠٠ وكلما ضاقت الفسحة المتبقية

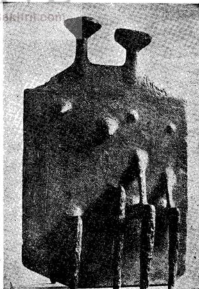
لعب الأطفال ـ كينيث ارميتيج

من العمر كلما ضعفت رغبتى فى تبديد قواى فى أشياء أخرى غير فن النحت » .

ولقد خرج من اقليم مور ـ يوركاشير ـ مثالة تقاربه فى الشهرة والمكانة ... هى بربارا هيبورث غير أن فن بربارا المميز فن تجريدى خالص يستوحى هندسيات الأشكال المصمتة ليس الجسم الانسانى ولا الأشكال العضوية الطبيعية شاغلها فى النحت وانما شاغلها الشكل الجوهرى أو المتجرد من التفاصيل مع التحرر الكامل من النموذج وان كان الطابع التشخيصى يبدو فى بعض أعمالها .

كلاهما مهد الطريق لجيل جاء بعده ... هو ليس مقلدا لهما ولكنه تأثر بهما كما تأثر ببرانكوزى وبيكاسو وكالدر وجياكومتى وانفعل بجو عصره .

بعد ثمانية عشر عاما من ميلاد هنرى مور ولد بنفس اقليمه يوركاشير كينيث ارميتيج وتعلم مثله فى ليدز ثم درس فى مدرسة سليد غير أن ارميتيج خلافا لهنرى مور يؤمن بوسيط تعبيرى واحد هو البرونز وشاغله الأساسى



ثنائى ـ كينيث ارميتيج

صورة الانسان بتعقبه فى حركاته اليومية ويخلق من هذه الحركات العابرة حدثا نحتيا له سمات الدوام وفيه فيض من الشاعرية والحساسية ٠٠ لا يعنيه التعبير بملامح الوجوه التى تكاد تختفى فى أعماله ولكنه مع ذلك لا يخطىء السبيل الى انسانيتها التى تترجمها لغة الشكل والكتلة والأحجام ٠

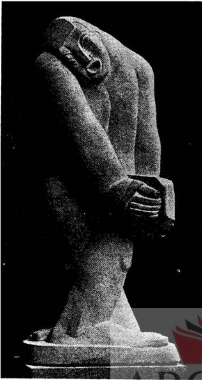
ونلمح عند فنان معاصر لأرميتيج هو لين شادويك اتجاها آخر ٠٠٠ بدأ شادويك مهندسا ولكنه شغل تحت تأثير كالدر بالنحت المتحرك حتى هجر الهندسة نهائيا الى النحت ٠٠ وترك النحت المتحرك الى النحت البنائى ثم تميزت أعماله الأخيرة بأشكال حيوانية ينكر استلهامها من حيوان طبيعى بذاته ولكنه يسعى من خلالها الى خلق قيم تشكيلية خالصة لها قوتها الخاصة التى تضفى عليها قيما رمزية ٠٠٠ هى أعمال تعنى بالنسبة لنا شيئا نحسه ولكنه يستعصى على التفسير ٠

هو مع بتلر وروبرت ادمز وارميتيج يمثلون جيلا جديدا فى النحت البريطانى يقف الى جانب مجموعة أخرى من الشباب يتأثرون بفنون بلاد قصية غريبة ٠ يهاجرون بفكرهم وذوقهم اليها ويؤثرون خاماتها بعضهم مثل ويتكن ووارين ديفيز قد عاد الى النحت الخشبى وتمثل فى منحوتاته الاهتمام بالنحت الشرقى والافريقى ونحت الاغريق القدامى فى بساطته قبل أن يستغرق فى كمال التقليد ٠

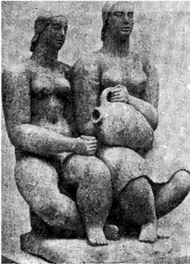
أرادوا بفنهم أن يعبروا عن النماء الحى المتجدد للكائنات ٠٠٠ وآخرون شاغلهم التعبير عن العالم الحديث ٠٠ عالم الآلات والعدد والفضاء رأوا فى حلول كالدر للحركة فى النحت دليلا لهم فى صياغة أشكالهم المبتكرة ٠

وهناك من شغلوا بنحت أشكال غريبة جوفاء من الحديد هى صدى لصورة « الرجل الأجوف » عند اليوت يضطرب فى « أرض الضياع » ٠

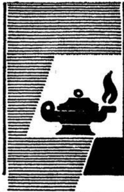
وهنرى مور ما زال راسخا كالطود بين هذه التيارات ٠٠٠ مكانته فى انجلترا مكانة متفردة لا يضاهيها الا مكانة تيرنر فى التصوير فى القرن الماضى ٠٠٠ وعبقريته تقف الى جانب العبقريات الفريدة التى عاشت عصرنا وعبرت وأضافت الى رصيد الانسانية فى الفنون صورا جديدة فى عالم الأشكال ٠



العازف ـ ايريك دوبسن



النبع ـ ايريك دوبسن



مكتبة المجلة

تيبول

تاليف د. حسن عون
نشر دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨

بقلم : فاروق فريد

تيبللوس شاعر غنائى رومانى . كتب باللاتينية وعاش فى النصف الثانى من القرن الاول قبل الميلاد . وكان عصره من أزهى عصور الادب القديم ، وهو العصر الأوغسطى او العصر الذهبى للأدب اللاتينى . فقد جاد لنا بأعظم شعراء اللاتينية امثال فرجيل وأفيد وهوراس . وبجانب هؤلاء ظهرت مجموعة أخرى من الشعراء الاقل شهرة أمثال تيبللوس وبربرتيوس . ولكن لا يعنى هذا أن هؤلاء الشعراء الصغار قد انطفأ نجمهم وضاع أثرهم بجانب مشاهير الشعراء الآخرين . بل كان لهم جمهورهم ، وكانت لهم فلسفتهم الشعرية الخاصة بهم . وقد برع هؤلاء الشعراء ، ومنهم تيبللوس ، فى شعر الغزل ، وهو فن نقله شعراء الرومان عن شعراء الاسكندرية ، الشعراء الذين عاشوا العصر الهلنستى للأدب اليونانى .

ولم يكن الموضوع الأوحد الذى شغل اشعار تيبللوس ، هو الغزل فقط ، بل كل ما يرتبط به من حياة الدعة والاستكانة . وساعده على انماء هذه النزعة كثرة تنقلاته وتقلباته الغرامية . فقد أحب أول ما احب ديليا ، ثم احب الفتى مارتالوس ولم يكن هذا بشذوذ وسط المجتمع الرومانى

وبعده وقع فى عشق جليكورا ثم الفتاة نيمسيس. وقد انخرط تيبللوس فى صفوف الجيش ، شأنه كشأن شباب الأسر النبيلة . فقد كان الجيش والتنقل بين صفوفه هو مطمع كل النبلاء وهو ما يؤدى الى تبوء المراكز السامية فى الدولة الرومانية . غير أن تيبللوس سرعان ما مل الحياة العسكرية، وبطبيعة الشاعر المتأملة نبذ الحياة العملية وركن الى حياة المتعة والهدوء وشرب الخمر وقرض الشعر .

وقد صدر عن دار الكاتب العربى كتاب « تيبول : حياته وشعره » تاليف الدكتور حسن عون الاستاذ بآداب الاسكندرية . وما من شك أن صدور مثل هذا الكتاب دلالة مادية على اهتمام المفكرين بالشعراء القدماء الذين قد يفيدون المجتمع المصرى فى الكثير من المظاهر الفكرية . والكتاب ينقسم الى جزئين يسبقهما « كلمة للحقيقة والتاريخ » و « مقدمة » فى تسع صفحات . اما الجزء الاول فهو يتناول حياة تيبللوس وشعره والشخصيات التى وردت فيه بالدراسة والتحليل حتى ص ٤٣ . والجزء الثانى عبارة عن ترجمة ديوان تيبللوس الاول الذى يحوى عشر قصائد ، ويسبق كل قصيدة « موجز عما ورد فيها » ، ويليها تعليق عليها ، وهذا من ص ٤٣ حتى ص ١٧٠ . ونجد فى ذيل الكتاب تقنينا او حوارا صحفيا بين المؤلف وصحفى ، ليشهد على عظمة الكتاب وجليل فائدته .

ينفرج غلاف الكتاب عن كلمة «للحقيقة والتاريخ» . ونفهم منها أن هذا الكتاب هو بحث مكمل لرسالة دكتوراة الدولة فى فرنسا ، كتبه المؤلف واشرف عليه « المستشرق الأستاذ ليفى بروفنسيال » . وكنا نود أن يخرج لنا الدكتور عون رسالة الدكتوراه الأساسية بدلا من الرسالة المكملة لها . اذ يبدو انه لكونها رسالة مكملة لم تلق العناية الكبيرة او الاهتمام الوفير ، مما جعل اسناد الاشراف لأستاذ مستشرق بينما يتطلب الموضوع اشراف أستاذ متخصص فى اللاتينيات . ومع هذا بالغ الدكتور عون فى اهمية هذه

الرسالة المكملة . اذ نجده يقول انه قد جعل منها دراسة « للأعماق الممتدة فى ضمير التاريخ السياسى والاجتماعى » وهذا لم يحدث ، فقد درس الدكتور عون تيبوللوس كمن يدرس ظاهرة كونية قائمة بذاتها . ولا يخرج قارئ الكتاب بمفهوم واضح عن العصر الأوغسطى للأدب اللاتينى ومكانة تيبوللوس وسط شعراء هذا العصر . ثم نجد الدكتور عون يقول : « وفى مارس فى نفس السنة (سنة ٤٧) رجعنا الى مصر » ويبدأ الدكتور عون من هذا المنطلق ليسرد لنا معاناته وماتكبده من مصاعب : « فقد كان أول مظهر من الصدمة النفسية هو عجز وزير المعارف عن تعيينى فى أى عمل أمارس فيه جانبا من نشاطى . وبقيت بلا تعيين وبلا عمل من شهر مارس حتى آخر أغسطس . وخلال هذه الشهور الست كنت أذرع شوارع القاهرة ومنتدياتها » . ما ذنب القارئ أن يستمع الى شكوى الدكتور عون ؟ ما كان يليق به أن يذكر هذا فى كتاب له . ثم نجده يقول مرة أخرى : « لقد حرصنا أشد الحرص على أن تكون هذه الرسالة فى صورتها التى كانت عليها يوم المناقشة دون اضافة أو تغيير رغبة فى أن يجد القارئ نفسه أمام النص الاصلى الذى تقدم للمناقشة، النص الذى يحمل السمات الفكرية والادبية للمؤلف عام ٤٧ لا ٦٧ » . انى افهم أن الكتاب يخدم غرضا معينا . فان كان الغرض من كتاب تيبوللوس هو التعرف على سمات المؤلف فهذا وضع خاطئ ، وعليه أن يكتب لنا سيرة ذاتية منفصلة . ولكن ربما اراد الدكتور عون ان يقطع خط الرجعة على كل لائم بحجة أن مادة الكتاب قد مر عليها أكثر من ٢٠ عاما . وحتى ان نظرنا الى الكتاب على انه قد كتب منذ عشرين عاما ، وعلى أنه رسالة ثانوية ، بل وحتى مجرد بحث سنجد فيه الكثير من الاخطاء . وكان من الواجب الا ينشره الدكتور عون طالما يرى حسب قوله انه « قد أصبح بعد مناقشته واجازته فى ذمة التاريخ » .

ثم نجد المقدمة بعد ذلك وفيها يصر الدكتور عون مرة أخرى على تعريف القارئ بالمعاناة التى عاناها ، وهذه المرة فى العلم والتحصيل عندما أخذ يدرس اللاتينية . والغريب أن مضمون الكتاب لا يدل على ان الدكتور عون قد كلف نفسه عناء معرفة اللاتينية او حتى قواعدها الأولية. فهو يقول فى ص ١١ : « ولعل أهم صعوبة لقيتها هى مشكلة الزمن فى الأفعال العربية . ولسنا نريد أن نثير هذا المشكل ولا نتصدى لهذا البحث . فذلك أمر شائك وموضوع يطول » وهو ليس امرا شائكا ولاموضوعا يطول. ونحن نعلم الطلاب البادئين كيف ينقلون الزمن اللاتينى الى الزمن العربى ، والى الدكتور عون قائمة بالأزمان اللاتينية والعربية : المضارع laudo = امدح ، المستقبل laudabo = سامدح ، الماضى المستمر laudabam = كنت أمدح، الماضى التام laudavi = مدحت ، الماضى الأتم laudaveram = كنت قد مدحت ، المستقبل القريب laudavero = كنت سامدح .

والآن لننظر مافعله الدكتور عون بمادة الكتاب الرئيسية . فبعد أن فحصته فحصا دقيقا وجدت — وكلى أسف — أن هذا الكتاب منقول نقلا أمينا عن كتاب فرنسى .

والحقيقة ان هذه ظاهرة عامة بين كل من يدعون المعرفة باليونانيات واللاتينيات . وما يساعدهم على هذا هو سهولة الحصول على ما يبتغون . فقد عمل علماء العالم على دراسة النصوص اليونانية واللاتينية دراسة دقيقة وترجمتها ترجمة امينة فنتج عن ذلك مجموعات كاملة تضم كل التراث اليونانى — اللاتينى . ومنها مجموعة Loed Classical Library بها النص الاصلى والترجمة الانجليزية ، ومجموعة Société d'Edition Les Belles-Lettres

وبها النص الأصلى والترجمة الفرنسية ، ومجموعة Kleine texte وبها النص الأصلى والترجمة الالمانية . وكل ما هو مطلوب من أى مدع للمعرفة الكلاسيكية ان يتقن احدى اللغات الحديثة هذه فيترجم عنها مدعيا انه قد ترجم عن النص . كما انه قد ينقل مقدمة المترجم الأجنبى أيضا ويضيفها الى ترجمته فيصبح مجموع ذلك « بقدرة قادر » كتابا . وهذا ما فعله الدكتور عون ولا اراه جديرا بأستاذ جليل يعتبر احد أعمدة مجتمعنا .

فالدكتور عون قد نقل معظم كتابه عن تيبللوس من كتاب فرنسى واليه اسمه :

Tibulle : Texte établi et traduit par Max Ponchont

وقد نشر هذا الكتاب فى مجموعة Belles Lettres الفرنسية عام ١٩٢٤ . ولنر كيف نقل الدكتور من هذا الكتاب ، ذاكرين ما كتبه هو وما جاء فى كتاب بنشون الفرنسى :

فتحت عنوان « شعره » (ص ١٧ — ١٨) يقول الدكتور عون :

« ان أول قطعة شعرية عرفت لتيبول قيلت فى سنة ٣١ ق.م ، وبعد معركة أكتيوم ، ومن هذا التاريخ ترتبط حياة شاعرنا بحياة القائد ميسالا فقد عاش فى حمايته ونال حظوته وكان أحد أعضاء ناديه الادبى » .

وتنظر فى كتاب بنشون ص ٩ من المقدمة لتقرأ :

La première pièce que nous ayons de Tibulle date de 31... après Actium. Dès lors sa vie apparaît liée à cette de Messala, son protecteur constant et qui fit de lui un des favoris de son cercle ».

وفى ص ١٨ تحت عنوان « الديوان الأول » يقول :

« ثبت لنا من اشارة للشاعر أوفيد فى الكتاب الثانى من ديوانه «تريستيس» أن الديوان الاول لتيبول قد نشر فى حياته وتحت اشرافه وقد ذكر أوفيد هذا الكتاب ضمن ما ذكره من كتب معاصرة فى شعر له أثناء منفاه حينما أراد أن يستدر عطف أوغسطس وأن يدافع عن سلوكه ومجونه » .

ونجد فى كتاب « بنشون » ص ١ ما يلى :

Il a été publié certainement du vivant de Tibulle, par les soins de l'auteur lui-même. Une allusion d'Ovid permet de l'affirmer : dans le deuxième livre des « Trites », qui, le poète exilé, cherchant à attendrir Auguste, défend sa muse licencieuse et cite nombre d'oeuvres érotiques d'écrivains qui n'étaient plus vivant ».

وفى الجملة التالية مباشرة يقول الدكتور (ص ١٩) :

« وحيث أن أوغسطس كان رئيس مجلس الشيوخ سنة ٢٨ ق٠م وحيث أن البيت الثانى من أوفيد المشار اليه يدل دلالة واضحة على أن نشر الديوان كان بعد ذلك التاريخ بزمن يسير ، اذن فقد طبع هذا الديوان فى حياة تيبول كما ذكرنا • ومن جهة أخرى فان قصائد هذا الديوان قد تم نظمها عام ٢٦ ق٠م • وعلى هذا فان نشر الديوان اما يكون قد تم فى ذلك التاريخ واما بعده بقليل » •

ونعود الى بنشون الفرنسى ص ١ ـ ٢ فنجد نفس الجملة :

Or Octave (وهو أوغسطس) était princeps senatus depuis 28 avant d.c. et le second vers semble bien dire que la publication de l'ouvrage a eu lieu peu après cette date... D'autre part la composition des élegies du livre étant... achevée en 26, cette publication a dû se faire en 26 ou 25 ».

وفى ص ٢٠ تكلم الدكتور عن القصيدة الأولى فقال :

« فان نحن أصغينا الى رأى كارتولت الذى يضع الحملة الحربية لبلاد الغال فى سنة ٣١ أو ٣٠ ق٠م والحملة الآسيوية ٢٩ أو ٢٨ ق٠م فانه يجب تاريخ القصيدة الأولى بعد القصائد ٢ ، ٣ حيث يشير فى هذه القصيدة الى هاتين الحملتين» • **فمن هو كارتولت هذا ؟ لايذكر لنا عنه الدكتور شيئا وذلك لأنه نقل هذا الكلام من بنشون ص ٤ وقد جاء به :**

« La démonstration... faite que la mission de Gaule est de 31-30, et cette d'Orient de 29-28, il faut, avec Cartault, placer après les pièces 2 et 3 la lère, qui fait allusion aux deux expéditions ».

وفى ص ٢٠ مرة أخرى كتب الدكتور :

« ان تيبول الذى ذكر فى القصيدة العاشرة سفره الى بلاد الغال قد قرر فى نفس الوقت أن تلك الحملة كانت تحت امرة القائد ميسالا • وبالرغم من أنه سافر فيها على غير رضى منه فقد أدى فيها دورا يستحق الثناء (البيت ٧ ، ٩) » •

اما بنشون فقد كتب فى ص ٤ :

« Tibulle, qui annonçait, dans l'élegie 10, son départ pour la Gaulle, a fait la campagne dans la cohorte praetoria de Messalla... il a dû, bien que parti à contre-coeur, y jouer un rôle honorable (7, 9) ».

لقد نقل الدكتور عون صفحات كاملة بلا تغيير من « بنشون » • ففى نفس ص ٢٠ نجده يقول : « وقد عاد فى خلال السنة الثلاثين وتعرف بديليا ••• وقد استدعى للاشتراك فى حملة أخرى فرفض غير مكترث بما قد يناله من رتبة عسكرية أو بما قد يظفر به من غنائم حربية (البيت ٢ ، ٦٦ •••) » •

اما بنشون فقال :

Il est revenu dans le courant de l'année 30 et a fait connaissance de Delia. Sollicité de partir de nouveau, il s'y refuse, malgré l'espoir du grand officier et du butin, qu'on lui fait entrevoir «2, 66, sqq ... ».

ونعتقد أنه يكفى ما سردناه من دليل قاطع على نقل الدكتور عون لكتاب بنشون الفرنسى فى الجزء الأول من كتابه • أما الجزء الثانى الذى يتناول قصائد تيبوللوس بالتقديم لها وترجمتها فلم يرحم الدكتور عون بنشونفيه. اذ نقل عنه تقديمه لكل قصيدة ، ففى تقديمه للقصيدة الأولى ص ٤٦ يقول :

« قال تيبول فى حبيبته ديليا خمس قصائد هذه هى الأولى على حسب نظام المخطوطات ولكنها الثالثة على حسب التاريخ • لقد ألفها الشاعر بعد أن عوفى من مرض ألم به فى كورسير (يقصد كوركيرا) وهو فى طريقه الى الشرق كى يشترك مع ميسالا فى حملته الحربية ••• وحينما لم يستطع متابعة السير ••• بعد شفائه عاد الى ايطاليا » ،

وهى نفس جملة « بنشون » الواردة فى ص ٧ •

« Cette pièce est la première des cinq élégies déliennes dans l'ordre des manuscrits, mais en realité la 3eme en date. Elle a dû être composée après que le poète, malade à Corcyre, s'est rétabli, mais a renoncé à rejoindre Messalla en route pour l'Orient et est revenu en Italie».

وفى نهاية تقديم الدكتور لهذه القصيدة فى ص ٤٧ يقول عن ديليا :

« هل كانت من طبقة الشعب أم معتقة من طبقة العبيد ؟ ••• ومن ناحية أخرى تفيد (القصيدة) أنها كانت متزوجة، وأن زوجها لم يكن ثريا » •

وفى بنشون ص ٩ نجد الآتى عن ديليا :

« Etait-ce une plébienne, ou affranchie ?... on peut en conclure qu'elle étaitmariée . Elle ne devait pas être mariée richement ».

وعلى هذا النحو استغل الدكتور عون كتاب بنشون عن حياة تيبول وفى تقديم القصائد • فقد ترجم الفرنسية ترجمة حرفية من غير ان يذكر المصدر • اهذا بحث علمى ؟ ان البحث العلمى لا يحرم بالطبع الاعتماد على المراجع والاستشهاد بها ولكن مع ضرورة ذكرها ، والا يكون كل البحث قائما على مرجع واحد • أما ان كان البحث ترجمة حرفية لكتاب أجنبى من غير ذكر هذا الكتاب ، فياترى ماذا نسمى هذه الوسيلة ؟

والآن لنتناول الترجمة عن اللاتينية مع النص اللاتينى• وسنجد ان الدكتور عون قد ترجم ترجمة بنشون الفرنسية للنص اللاتينى ، متغاضيا عن النص ذاته • ومن الصعب أن نكشف الأمر ، وذلك لأن العلماء عادة ما يبذلون قصارى جهدهم حتى تخرج ترجماتهم اقرب ما تكون للنص القديم ، وبالتالى تصبح الترجمة عن الترجمة قريبة الى حد ما من

نص اللاتينى . ولكن يتطلب الكشف عن هذا النقل دراية مدارس الترجمات فى العالم . فالفرنسيون نظرا لافتقار لغة الفرنسية الى بعض مقومات اللغات القديمة ، ينقلون ثلا الصفات أسماء أو ظروف حال . وعادة ما يترجمون لمة بجملة ليفسروها ولكن ، ولحسن الحظ ، تتمتع اللغة لعربية بكل مقومات اللغات الكلاسيكية ، فهى نفسها غة كلاسيكية . ولذا فترجمة اللاتينية اليها تصبح أكثر مانة واصدق تصويرا .

وسنذكر الآن بعض نماذج للترجمات : ذاكرين ترجمة نشون ، ثم ترجمة الدكتور عون لنثبت انها ترجمة بنشون، ثم النص اللاتينى فترجمتنا العربية له .

القصيدة الاولى بيت ١٣ ــ ١٤

الترجمة الفرنسية ص ١٠

« Les premières de tous les fruits que me lonne le printemps sont l'offrande que je dépose aux pieds de dieu rustique ».

وترجمة الدكتور عون ص ٤٧ : « أضع بين قدمى اله الحقول كهدية مقدسة باكورة الثمار التى يعطينها فصل الربيع » .

النص اللاتينى :

Et quodcumque mihi ponum novus educat annus libatum agricolae ponitur ante deo

الترجمة العربية للنص : « وما قد يجلبه لى العام الجديد من ثمار ، اضعه قربانا امام اله الزراعة » .

فما من وجود لكلمة اقدام pedes او ربيع ver فى النص اللاتينى ، غير اننا نجدها فى الترجمة الفرنسية وترجمة الدكتور عون . بيت ٢٧ ــ ٢٨

الترجمة الفرنسية ص ١١ :

et fuir le lever brulant de la conicule à l'ombre d,un arbre, sur les bords d,une eau courants ».

ترجمة الدكتور عون ص ٤٨ : فاراً من الشمس المحرقة الى ظل شجرة على شاطىء ماء يجرى .

النص اللاتينى :

Sed canis aestivos ortus vitare sub umbra arboris ad rivas praetereuntis aquae.

ترجمتنا العربية للنص : « هاربا من قيظ صيف لشمس فى وسط مدارها تحت ظل شجرة منسية بجوار جدول ماء .

ص ٣٣ يقول الدكتور عون « اللصوص واللبوءات » بينما هى « اللصوص والذئاب » .

القصيدة الثانية : بيت ٧٥ .

الترجمة الفرنسية ص ٢١ :

Coucher sur la pourpre de Tyre sans que l'amour nous favorise, à quoi bon ».

ترجمة الدكتور عون ص ٦٤ : « ما قيمة النوم على الحرير بدون أن يسعدنا الحب » متغاضيا عن الكلمة التى تحتها خط .

النص اللاتينى :

Quid Tyrio recumbare toro sine amore secundo prodest ?

ما جدوى النوم على سرير من حرير « صور » من غير مزاولة العشق ؟

بيت ٨٨ : اللاتينى

non uni saeviet usque deus.

ترجمتها : لن يخصنى الاله بقوته وحدى دائما

وترجمتها الاصدق : لن يقسو الاله على وحدى .

القصيدة الثالثة :

بيت ٢٥ ــ ٢٦ الترجمة الفرنسية ص ٢٥

« a quoi, ta devotion fidéle, cette eau pure dont tu t'arrosais --- il m'en souvient --- et cette couche pure où tu reposais chastement?

ترجمة الدكتور عون ص ٧٩ : لماذا عبادتك بورع وطهارتك باخلاص ، لم أنس ذلك ، ثم نومك فى سرير العفة .

quidve, pie dum sacra colis, puraque levari te, memini, et puro secumbuisse toro ?

الترجمة العربية : أو لما تعبدين للمقدسات بتقوى ، وتغتسلين على ماأذكر بماء نقى وتستلقين على سرير طاهر؟

بيت ٤٨

الترجمة الفرنسية ص ٢٦ :

et l'art inhumain du forgeront cruel n'avait pas façonné l'épée

ترجمة الدكتور عون : « لم يكن صانع الأسلحة الفظ صنع الحراب مستعينا بفنه الذى لا صلة له بمعنى الانسانية » .

النص اللاتينى :

nec ensem immite Saevus duxerat arte faber

الترجمة : ولم يكن الصانع المتوحش قد ابتكر السيف بفنه البدائى الغبى .

القصيدة الرابعة بيت ٣ :

الترجمة الفرنسية ص ٣٢ :

dis-moi ton art de séducre les beaux garçons

ترجمة الدكتور ص ١٠٩ : « حدثنى عما لديك من فن فى سحر الغلمان الجميلة » .

النص اللاتينى :

quae tua formosos cepit sollertia

ما الاعيبك التى توقع بالغلمان الجميلة ؟

وهو تساؤل وليس تقريرا .

القصيدة الثامنة : بيت ٧ ــ ٨

الترجمة الفرنسية ص ٥٩ :

Cesse de dissimuler : Amor brûle plus cruellement ceux qu'il voit lui céder malgré eux.

وترجمة الدكتور عن ص ١٥٨ : دع الاخفاء آمور يحرق بمنتهى القسوة هؤلاء الذين يراهم مستسلمين له رغم ارادتهم ٠

النص اللاتيني :

Desine dissimulare, deus crudelius urit quos videtinvitos succubuisse sibi

ترجمة النص : دعك من مبالغة التظاهر فالاله يحرق بقسوة زائدة هؤلاء الذين يرضخون له رغم ارادتهم ٠

فما من وجود لكلمة « آمور » في اللاتينية ٠ غير ان الدكتور عون نقلها من الفرنسية ٠

بيت ١٣ - ١٤ ٠

النص الفرنسي ص ٥٩ :

C'est en vain désormais que tu changes de tunique et de robe

ترجمة الدكتور ص ١٥٨ : الآن من العبث تغيير الملابس ٠

النص اللاتيني :

frustra iam vestes, frustra mutantur amictus

ترجمة النص : والآن عبثا ان تغير الملابس ، عبثا ان تنوع طرازها ٠

وهكذا يتضح ان الدكتور عون قد نقل ترجمة بنشون للقصائد ، ولم يترجمها هو ٠ وان كان يعرف اللاتينية ٠ لم وقع في هذه الأخطاء التي قد تبدو تافهة ، غير انها تشوه الصورة الشعرية التي يبتغي تصويرها الشاعر ؟

ونعود الى التعليق على القصائد ٠ فنجد ان الدكتور عون قد نطق الأسماء اللاتينية على طريقة الفرنسيين حتى انك ان كنت ممن يعرف التراث القديم اختلط عليك الامر. وان كنت غير ذلك وقعت في « حيص بيص » ٠ ففي صفحة واحدة فقط جاء لنا الدكتور بعدة اسماء تدعو للدهشة ص ٧٣ وسنذكرها ونذكر بجوارها الفرنسية ثم الكتابة العربية السليمة لها والتي يعرفها كل مثقف :

« سنيك Sénèque » وهو سنيكا ٠ اوريبيد Euripide وهو يوربيديس ٠ كورنت Corenth وهي كورنثة ٠ كولستيد Colchide وهي كولخيس ٠

ولكن هناك خطا لا يغتفر وقع فيه الدكتور لافتقاره الى معرفة التراث القديم الذى يدعى استاذيته ٠ فكل تلميذ وكل طالب يعرف ملحمتى هوميروس الالياذة والاودسة ، ويعلم ان هذه الملاحم تحكى شعرا اخبار حرب طروادة ٠

ولنر ما قاله الدكتور فى ص ٨٢ : « ٠٠٠ ان اوليس أحد أبطال تلك القصة (يقصد ملحمة الاوديسة) قد ألقت به عاصفة بعد حرب « تروا » ٠ يا ترى ما هى « تروا » هذه ؟ أكان أوديسيوس أحد ابطال الاوديسة ام هو بطلها الوحيد ؟ ٠ وبعد جهد تستطيع ان تكتشف ان « تروا » هذه هى طروادة ٠ والفرنسيون يكتبونها Troie ولم يفكر الدكتور ولو دقيقة واحدة عندما نقلها ، بل اخذها كما هى٠

وفى آخر الكتاب شيء غير جديد بأستاذ جامعى ، حديث صحفى أو حوار مع صحفى ، نشر هذا الحوار فى مجلة الأديب البيروتية واصر المؤلف على الحاقه بالكتاب ليكون شهادة « حسن سير وسلوك » ٠ منحها نبيل فرج الصحفى للأستاذ الدكتور حسن عون ٠ وهذا الحديث ملىء بالأخطاء والمغالطات ، ففى أوله يشيد السيد نبيل بعمل الدكتور عون ويضيفه الى درر الدراسات القديمة التى كتبها أساتذة متخصصون ٠ والغريب انه ما من متخصص بين من ذكرهم سوى الدكتور خفاجة ٠

واليك نموذجا للحوار المائع بين المؤلف والصحفى :

س - الى أى مدى كان هذا الشاعر معبرا عن عصره ؟

ج - فى حدود ما اتذكره الآن ، وبعد أن شغلنى أمر الثقافة العربية القديمة عن هذا التراث أستطيع أن أقرر أمانة هذا الشاعر فى التعبير عن عصره من الناحية السياسية والاجتماعية والادبية » ٠

يحاول د. عون أن يصور نفسه كمن يحمل على اكتافه مسئولية اعلان الحرب العالمية الثالثة !! ولكن أفهمت شيئا من الاجابة ؟ ان كل ما فهمته انا ان الدكتور عون يبتغى تصوير نفسه رجلا «مشغولا» بأمور الثقافات ، يضيع جهده ووقته بين التراث اللاتينى والعربى ، واخشى ان تساوره نفسه قريبا فيضيعه فى التراث اليونانى والسنسكريتى والكنعانى وغيره ٠

ان هذا الكتاب اهانة صريحة لجمهور مثقفينا ٠ فما من استاذ جامعى ينقل كتابا اجنبيا ويضع عليه اسمه الا وهو يفترض الجهل فى الجمهور ويستهين به ٠

وكنا نود أن نرى عملا جليلا يخرج من استاذ جامعى يتساوى على الأقل مع مكانته ٠

أفندى من المدينة

تاليف : محمد سالم

بقلم : سعد عبد العزيز

كان أهم مالاحظته حين قرأت مجموعتى « أستاذ فى الحارة » و « افندى من المدينة » لمحمد سالم أن هذا الكاتب لا يحاول اثبات كل ذاتيته فى عمله الفنى ، فهو يرفض هذا الاسراف الذى يخل بالشروط الموضوعية التى ينبغى توافرها فى هذا العمل .. فهو هنا يقف من عالمه موقف الفنان الذى يتوخى فى موقفه عدم الافراط او التفريط.. فهو يمزج الواقع بالذات، وهو يعادل بينهما فى مزاج واحد .. ومن ثم يمكن القول بان محمد سالم ليس واقعيا كل الواقعية ، وهو ليس بالرومانتيكى الذى لا يرى الاشياء الا من خلال ذاته فحسب ، فهو هنا يرتفع فوق ظروفه المؤسية ويطفو فوق آلامه الخاصة ، فلا ينظر الى الاشياء بمنظار التشاؤم والتجهم : بل نجده يقدم لنا شخصيات تتسم بالطيبة والتسامح وحب الحياة .. فلا غرابة ان يكون عالمه الدرامى مليئا بأناس يتفاءلون ويستبشرون الخير .. فهم يحبون الحياة حبا يفقدهم توازنهم ويعرضهم للزلل والهوان فى أغلب الاحيان .. وهم لا يرتكبون الخطيئة الا حين يعجزون ويضعفون ، فلا يسك الا تعطف عليهم وتغفر لهم .. وهنا يؤثرنا محمد سالم بفنه ، فينال تقديرنا حين نجده يصل من خلال هذه المواقف الى قمة التعبير الانسانى والدرامى .

وكاتبنا يستعين فى تعبيره الفنى بلغة خاصة تقوم على الايحاء والايماءة والتلميح .. انها لغة الرموز التى يمكن أن نلمسها فى أغلب قصصه .

ففى كتاب « أستاذ فى الحارة » يبرز الرمز بطريقة واضحة .. فنجد قصة (الدبوس) تحكى عن ذلك الصبى الذى تؤلمه تلك الشوكة المغروزة فى قدمه ، فلا يقوى على السير ، ولا يستطيع ان يتوقف عن عمله ، فهذا الخز لن يتوقف مادامت قدمه تدب على الارض .. واضح أن الكاتب هنا يستغل الشوكة كرمز لما يعانيه الطفل من شك ينهش فيه نهشا .. فهو يشك فى أمه وفى علاقتها المشينة بذلك الرجل الغريب الذى يدعى عم سيد .

وفى قصة « الصحراء » نجد البطل يستولى عليه الخوف وذلك بسبب توقفه فجاة عن مواصلة السير فى طريق الحياة .. فهو أحد عمال سيارة (لورى) كانت تندفع به فى الطريق الصحراوى .. لكنها فجاة تتوقف وتتعطل .. وقد أدت به الظروف الى أن يبقى الى جانب السيارة حتى يتم اصلاحها .. وهنا تسلل اليه الخوف والهلع ، فقد تذكر قطاع الطرق والذئاب ، فآثر أن يقبع داخل السيارة محتميا بها .. لكنه سرعان ما أحس بالعرق يتصبب من جسمه ، فلم يجد بدا من أن يفتح النافذة ليجدد الهواء .. وأحس بأنه يريد أن يقضى حاجة .. فاضطر الى الخروج من مكمنه مستأنسا بالصحراء مطمئنا اليها .

لقد أراد الكاتب هنا أن يوحى الينا ــ عن طريق الرمز ــ بعلاقة التشابه بين السيارة ، والنفس .. فالانسان يلوذ بالنفس ويتقوقع داخلها حين يحس تهديدا يأتيه من عالمه الخارجى .. لكن الكاتب من ناحية أخرى يريد أن يقنعنا بان هذا الملاذ قد لايفيد وقت الخطر .. فالبطل هنا كاد يختنق وهو حبيس السيارة : أى حبيس النفس ، ومن ثم رأيناه يفتح زجاج النافذة ، ويخلع قميصه وينطلق الى الخارج ليلتحم مع الطبيعة التى كانت بردا وسلاما عليه .. ويبدو أن السائق هنا ــ وهو رئيس العامل فى الوقت نفسه ــ انما يرمز الى العقل الذى يستمد الانسان منه الحكمة والرأى السديد .. فقد نصح العامل ــ لكى يتخلص من مخاوفه ــ أن يحطم دائما الحاجز الذى يمنعه من الاتصال بالواقع .. فعليه أن يقتحم هذا الحاجز حتى لا يشعر بالخوف . وفى ضوء هذه القصة يمكن أن يتبين لنا مدى الصراع الذى ينشب بين عالمنا الداخلى وعالمنا الخارجى .. فنحن لا نستطيع أن نكون أسرى ذواتنا أبد الآبدين .. والا أصابنا الاختناق والموت .. فلابد أن نخرج بين حين وآخر الى عالمنا الفسيح كى نحطم جدار الخوف وكى نغالب الصعاب وننتصر عليها .. فهنا يكون مغزى الحياة .. فقد لاحظنا أن البطل يحب الحياة حبا قاتلا .. فهو يحس بالعطش ، ويريد أن يرتوى .. لكنه لا يجد حوله الا الجفاف والنشف والرمال .. ومع ذلك فهو يظل يقاوم آلام الظمأ والجوع حتى النهاية . وفى قصة «مورد رزق» ، وهى من نفس المجموعة ، نجد الرمز يوحى بدلالة انسانية عميقة ، مؤداها أن الشر ليس فطريا فى نفوسنا ، واننا نؤثر حياة الشظف والاملاق على الترف الملوث المهين .. فالبطل هنا عاطل وقد أدمى قدميه من اجل الحصول على عمل شريف ، ومن عجب انه كان شريفا فى كل الاعمال التى زاولها وفشل فيها ، لهذا راح يجرب حظه مع زميلة تعمل (كومبارس) وقد تظاهر أنه يتعاطف ومشاكلها فانساق معها حتى رأى نفسه فجاة يعرض عليها الزواج رغم علمه بسوء سمعتها .. وما أن تزوجا حتى اكتشف أنها تريد أن تجعله قوادا ــ وكانت صدمة عنيفة جعلته يثوب الى رشده ويرفض كل ما قدمت يداها من مغريات .. ومن عجب أن (سنية) كانت أشد حماسا

واشتياقا الى الحياة النظيفة ، فانظر الى الحوار الذى يدور بينهما في هذا الصدد :

ـ « طيب قولى لى يا « سنية » .، لو بديت اتعب عشانك .. حتى لو اشتغل عتال واجيبلك لقمتك حنعيش مع بعض .. وحتحبيني ؟

فبسطت يدها وسالته في حماس :

ـ عهد مين ده ؟

ـ عهد الله

ـ وعهد الله .. اربعة واربعين يمين ، لو قدرت تجيب لى لقمتى وتسترنى .، ما حخرج من بيتك طول عمرى ! » هنا تتمثل ماساة البطل في مدى ازدرائه للحياة غير الكريمة التى قد يكره عليها .

اما قصة « أستاذ الحارة » فتبين لنا مدى الفارق بين طبيعة الرجل النظرى والرجل المجرب .. فالرجل الذى لا يهمه من الحياة سوى اكتساب خبرته عن طريق قراءة الكتب فحسب ، يختلف تماما عن الرجل الذى يجرب الواقع ويتعلم من الحياة .. وقد اراد الكاتب ان يوضح لنا الفارق بين هاتين الطبيعتين المتناقضتين ، حين ضمهما معا في موقف واحد يتمثل في ذلك الشجار الذى نشب بين الزوج وزوجته ، فقد جاء رشاد ليصلح بينهما ،وقد ظن ـ لهول ما رأى ـ أن صلحا لن يتم بينهمـا .. خصوصا وان الزوجة كانت تنزف دما وتصر على هجر الرجل الذى ظل يكيل لها الضربات والشتائم حتى في حضـور رشاد افندى ، لكن ما هى الا دقائق حتى تم الصفاء بينهما، فقد ترامى الى مسمعه صوت الزوج وهو ينادى على زوجته كى تعد له طعام العشاء وكان شيئا لم يحدث وعلى هذا امكن للكاتب ان يثير فينا شعور الدهشة بسبب المفارقة التى تحدث نتيجة لقـاء شخصيتين مختلفتين في المزاج والثقافة والتكوين .

واذا كانت اغلب القصص التى يضمها كتاب (استاذ في الحارة) تدور حول تصور درامى واحد ، وهو ماتتمثله فيما يبذله البطل من مقاومة للحياة الذليلة التى تنـال من قيمته وكبريائه ، فاننا نلاحظ ان محمد سالم ينقلنا بكتابه الاخير وهو (أفندى من المدينـة) نقلة ارتقائية جديدة ، مؤداها ذلك الاحساس الذى يدفع البطل الى السعى الحثيث نمو تاكيد ذاته واثبات انه قوة مؤثرة في الاشياء .

ففى قصة « تحية الجماهير » ، نجد محمد مجاهد الذى يعمل ملقنا في احد المسارح ، يتمرد فجاة على مهنته ويحاول أن يثور على هذا العمل الذى قضي فيه عشرين عاما دون ان يحس به احد .. فقد اراد ان ينتقم من ذلك الممثل الكبير الذى يكسب شهرته دون ان يبذل جهدا .. فهو الليلة لم يستعد لاداء دوره في المسرحية ، فلابد أن يكشف حقيقته للجمهور حتى يرد اعتباره ويثبت وجوده .. فقد صمم على عدم القيام بعملية التلقين الليلة .. وبالفعل ، ما ان رفعت الستار وبدأ التمثيل حتى احس الممثل المغرور بالحرج والارتباك فقدتخلى عنه الملقن ، فراح يهذى بكلمات غير مفهومةجعلت الملقن يشفق عليه ويستانف عمله من جديد .

هنا نلاحظ ان البطل قد اصر على ان يحقق شخصيته ولو عن طريق الانتقام .. أما قصة « فرجة » فهى تصور موقفا دراميا عنيفا يضم ذلك الشاب الذى القى بنفسه من فوق العمارة .. ويبدو ان المؤلف قد اراد ان يعطينا تفسيرا غريبا لتاكيد الذات لا يتحقق الا عن طريق تدميرها .. فهو يقول على لسان احد المشاهدين للحادث :

ـ « أنا سمعت ان الانسان في الساعة دى يكون عاوز يستعرض نفسه .، كان عنده رغبة قاتلة لتاكيد ذاته .»

وفي قصة « تكييف هوا » ، نجد (فتحية) امراة لعوبا .. لا تشعر بقيمتها الا عن طريق اهتمام الزملاء بها في العمل .. وفي قصة «عطفة الطواشى» .. نجد البيت قد تهدم على ما فيه ومن فيه .. ونجد السكان الذين اصبحوا بلا ماوى يسهرون على قارعة الطريق ، ورغم انهم في حال من الضياع والتشرد ، الا انهم يرهفون السمعالى احد السكان الذى راح يحكى لهم قصة الشاب الطموح الذى تزوج من فتاة ثرية احبته رغماكتشافها انه فقير وعاطل

واضح ان سكان البيت المهدوم انما يتعلقون هنا بالخيال .. فهم لا يفكرون في تلك الانقاض او الخراب الذى لحق بهم وانما هم يرتفعون فوق كارثتهم ويطيرون على جناح من الامل والوهم . وكان الكاتب هنا يحثنا على ان نلوذ بالحلم حتى نخفف من ويلات الواقع ونحقق مانعجز عن تحقيقه في عالمنا المحسوس .. وبذلك يمكن ان نجدد حياتنا ونؤكد انسانيتنا .

أما قصة « قلب امراة » .. فهى تصور المراة الضائعة التى صارت بلا عائل .. فلا تجد وسيلة للعيش سوى احتراف الدعارة .. وتلتقى بطفل شريد كان بمثابة الامل الذى انار حيـاتها .. فتاخذ برعايته وتعقد العزم على تربيته حتى ينال اعلى درجة من التعليم .. وصار الطفل مصدر اشباع لانسانيتها .، فهو الوحيـد الذى تنتمى اليه ، وهو الوحيد الذى يملأ حياتها الموحشة .. لكن امه تظهر فجاة وتسحبه من عالمها الذى يزداد اعتاما وكآبة .. وفي قصة « افندى من المدينة » نلمس مدى الشـوق والحنين الذى يحس به رجل المدينة نحو الريف .. لكن ما ان يزور احد اصدقائه هناك حتى يصدم للصور المؤلمة التى تواترت امامه .. ومنها صورة الفتـاة التى لدغهـا الثعبان ، وكيف عالجها احد الرجال باستخدام المنجل في تمزيق موضع الاصابة .. ولقد اراد الكاتب ان يتخذ من الثعبان رمزا الى السم المائل في الفقر والمرض الذى يفقد الفتيات نضرتهن ورونقهن .

بقى الآن ان نلقى الضوء على طبيعة التشكيل الفنى عند محمد سالم .. ويهمنى ان اذكر ان هناك سمة بارزة أكاد اتوسمها في اغلب القصص التى عرضت لها سلفا وهى التى نجدها ماثلة في عنصر الحركة ، فمن المؤكد ان هـذا الطابع الديناميكى الذى تنطبع به هذه القصص يمثـل عنصرا جوهريا في عملية التشكيل والبناء ، كما ان له دورا

فعالا فى التأثير على طريقة ادراكنا وتصورنا وتذوقنا .. وفوق ذلك فهو يشارك فى عملية تغيير العناصر وتنويعها وتوحيدها .. ومن الضرورى أن أؤكد ان مظهر الحركة فى قصص محمد سالم لا يتسم بالتحديد والنمطية .. فقد تاخذ الحركة مسارا مستقيما تماما كما نلاحظ في قصة (تحية الجماهير) و (قلب امراة) و (أفندى من المدينة) .. فالحدث هنا ينمو نموا راسيا حتى يتكامل البناء .. وقد تسير الحركة فى اتجاه دائرى .. فيبدو الحدث هنا بمثابة القوة الاستبطانية التى يولد الكاتب من خلالها التخريجات والتفريعات .. وهذا ما نلاحظه فى قصة (الدبوس) و (الصحراء) و (فرجة) و (عطفة الطواشي).

ورغم هذه المزايا التى يضفيها العنصر الديناميكي على قصص محمد سالم .. ورغم قدرته على السيطرة على حواس القارىء حتى انه لا يمكنه الافلات منه ، فانه ينبغى الا نغفل عن الهنات التى يتعرض لها كاتبنا في كتابته .. فمن عيوبه انه لا يستطيع السيطرة على زمام مادته .. فهو غير قادر على تنظيم هذه المادة وخلقها في سياق محكم متماسك .. فقد لاحظنا ان الكاتب يجنح في اغلب الاحيان ــ الى الخروج عن الاطار الفنى فيصيب نسيجه بالثقوب والتمزق .. ومن ثم نجد اغلب هذه القصص تفتقر الى روح الاتزان والتجانس .. ويمكن أن نتمثل ذلك في قصة (مسالة اخلاق) فالبطل هو احد المتطوعين الذى يدافع عن بلده، وقد حاصره الاعداء وضيقوا عليه الخناق ، لكنه استطاع في النهاية ان يفلت من قبضتهم .. لقد تعمد الكاتب هنا ان يسوق الينا حشدا هائلا من الجزئيات التى لم ينحتها من صميم الموقف الدرامى الذى يعانيه البطل فهو يقول في صفحة ٣٧ من كتاب (أستاذ في الحارة) : ــ « منذ زمن، انه لا يستطيع أن يحدد الزمن .. انه يذكر منذ مدة ، في الورشة ، تشاجر مع زميل له .. وفى لحظة غضب سدد الى الزميل صفعة على وجهه .. لقد راح يعتذر اليه وكاد أن ينحنى ليقبل يديه حتى يصفح عنه .. ورغم أن الزميل قد قبل اعتذاره وغفر له الا انه ظل معذبا مع ضميره فترة غير قصيرة .. »

ان محمد سالم لم يستطيع هنا ان يسيطر على الحركة الدرامية التى تدفع البطل الى النمو والاكتمال ، وبالتالى لم يستطع أن يخضع البطل لاصول السياق ، فهو لم ينقله من عالم الواقع الى عالم الفن الذى يقوم على أساس البناء والتشكيل .

كذلك نجد قصة (الصحراء) ، لا تخلو من هذه الهنات .. فقد كان اولى بالكاتب أن يركز اهتمامه على موقف البطل في الصحراء دون أن يتفرع الى اى شيء آخر .. كحديثه عن نزهته في الاسكندرية ووقفته امام شاطىء ستانلى ومراقبته للشباب والنساء .

ومن العيوب الفنية التى نلاحظها ايضا ، ولع كاتبنا بظاهرة التمهيد والتقديم فى بعض قصصه .. ففى قصة (مورد رزق) نجده يقول « هناك سمعة غير طيبة تدور حول الناس الذين يعملون في الوسط الفنى .. ولعل هذه السمعة كانت السبب الذى دفعنى لابحث عن لون جديد من الحياة فى هذا الوسط ... » .. كذلك نجده فى قصة (أستاذ في الحارة) يحدثنا عن رشاد افندى وعن حفاوة الاطفال به ، حديثا مفصلا زائدا عن حاجة القصة .

وواضح أن هذه الهنات تمتد أيضا الى كتابه الجديد (أفندى من المدينة) ، فنجده يحشد فى قصته : (تحية الجماهير) ، من الجزئيات ما لا نجد له مبررا ، ذلك لان هذه الجزئيات لا تقوم بعملية وظيفية في بناء القصة .. فبدلا من ان يقوم تركيزه على البطل ويتخذه محورا للقصة، نجده يشتت ذهن المتلقى ، ويوزع انتباهه فيما ينقله اليه من اسراف في وصف العمال والممثلين والممثلات .. يقول في صفحة ١٣ من المجموعة : « .. كان مدخل الممثلين يعج بالحركة .. واحد منهم (يطجن) لعامل بلهجة تختلف عن دوره فى المسرحية ، وآخر يخرج صوتا منفرا من انفه .. والعمال يذهبون ويجيئون فى بطء وكسل .. وممثلة جذابة تهمس بنكتة قبيحة لممثل عجوز ... »

وفى قصة : (احترس من الكلاب) .. نجد المؤلف يندفع وراء الرغبة فى الاطناب والوصف .. فالقصة تدور حول شخصية « حسين أفندى » الذى توجه الى احد معارفه راغبا أن يساعده في أمر من الامور .. لكن حين يتم اللقاء بينهما ، سرعان ما يصيبه الذهول نتيجة هذا التغيير الكبير الذى طرأ عليه .. حتى انه قد عجز عن الافصاح عن طلبه بسبب كثرة الزائرين له .. ولايخلو وصف كاتبنا هنا عن الحياة الزائفة من مبالغة وافتعال .. فانظر الى هذا الحوار الذى يدور بين الزوجة والزوج:

ــ « فله النهارده زعلانه عشان ماعرفتش تاكل !

ــ ليه ؟

ــ ركس جه وخطف أكلها !

ــ طب وهو مش فيه أكل بيكفيهم الاثنين ؟

ــ ايوا .. بس اصل ركس فجعان .. وهى ما بتقدرش عليه ! »

واضح أن الحركة الدرامية فى هذه القصة انما تتميز بنبض خافت ضعيف لا يكاد يبين .. فقد اخمد الكاتب من حيويتها وقلل من تاثيرها حين جعلها تسير فى خطوط متوازية لا يمكن أن تلتقى ، وكان رد الفعل يتمثل في ارتباك أجزاء السياق وخلوه تماما من الوحدة المحكمة التى تضفى على العمل الفنى ملامحه وخصائصه . فلا غرابة أن تاتى القصة فى النهاية فى حال من الركود والفتور والتمزق .

وبعد .. فان أهم مايحتاج اليه محمد سالم انما هو القدرة على السيطرة على مادته بحيث يستطيع تطويعها وتنسيقها فى نظام متماسك .. وبذلك يمكن أن تقوم كتابته على أساس من التركيز والتكثيف والتشكيل فينأى عن نواحى الاطناب والتوزيع والتخلخل .

فى سبيل وضع نمط موحد لأصوات اللغة العربية

بقلم
بخاطر الشافعى
و
تغريد عنبر

فكرة البحث عن نمط يضم الجماعة ضرورة يحرص عليها فى جميع شئون الحياة ، وليس هناك ماهو أشد اتصالا بحياة الجماعة من اللغة وعلى ذلك فهى أولى من غيرها بايجاد نمط لكل ناحية من نواحيها .

ان فكرة ايجاد نمط لكل ناحية من نواحى اللغة ، وبالذات الناحية الصوتية تخدم نفس الأهداف التى يسعى أهل الصناعة والتجارة الى خدمتها بايجاد نمط لتلك الصناعات يجمع أكبر عدد ممكن من الجماعات الانسانية .

وهذا المقال ليس الا دعوة الى التفكير والحرص على وضع نمط لنطق أصوات اللغة العربية . وليس بحال مشروعا كاملا يرسم النظام المتكامل لنطق جميع الاصوات فى اللغة العربية اذ ان أمرا كهذا يحتاج قبل كل شىء الى عدد من العلماء والى امكانيات مادية ليس هذا موضع الحديث عنها ولذلك فبحثنا اليوم لا يزيد على أن يكون عينة لا نطمع من ورائها فى أكثر من أن ندعو الى ضرورة العمل على تحقيق هذا الهدف ولا نطمع فى أكثر من أن نكشف عن امكان البدء فى هذا السبيل كى نحقق للغتنا ماتحقق للغات أخرى أوجدت نمطا صوتيا موحدا لها من :

(أ) توحيد النطق الى أقرب حد ممكن والتقريب بين اللهجات المختلفة مما يساعد على المحافظة على اللغة ويحول دون قيام اللهجات كلغات مستقلة عنها لها كيانها وشخصيتها الامر الذى تعرضت له اللاتينية التى لم تكن الفرنسية والايطالية واخواتهما من اللغات الحديثة الا مجرد لهجات محلية متفرعة عنها ولكنها بمرور الزمن وطدت كيانها واستقلت بنفسها وترتب على ذلك اندثار اللغة الأصلية أو اللغة الأم .

(ب) تقديم الوصف الكامل الدقيق للصوت اللغوى مما يسهل التعرف عليه بمجرد ذكر اسمه وبالتالى تتيسر مهمة القوامين على تعليم النشء كما يتيسر الامر بالنسبة للأجانب حين يتعلمون لغة العرب ثم يحاولون التفاهم معهم بلغتهم فى مختلف الأصقاع فى العالم العربى .

(جـ) الوصول بما يمكن أن يقوم فى بلادنا من صناعات لأجهزة تتصل بالكلام والنطق الى التلاؤم مع طبائع وخصائص لغة ثمانين مليون عربى صنعت هذه الاجهزة كى تروج عندهم كالتليفونات وأجهزة تسجيل الصوت وأجهزة ارساله كالسينما والتليفزيون وكل ما يترتب على هذه الشئون من الكمال والتطور الفنى والصناعى والتجارى ولعلنا نجد مثالا واضحا لذلك فيما فعلته الشركات الصناعية كشركة (بل) الأمريكية التى تحتفظ فى مراكز بحوثها بحيز ضخم لأبحاث خلاقة فى أصوات اللغة .

(د) تيسير مهمة أطباء السمع (أوديولوجى) بامكان الاستفادة من وسائل العلاج الحديثة التى تمارس فى الخارج ويمارسها بعض أطبائنا المتخصصين من استغلال المواصفات الأكوستيكية للصوت اللغوى فى عمل اختبارات سمعية يقوم عليها أشخاص مدربون . وتبعا للنتيجة التى

يسفر عنها أداء هذه الاختبارات يستطيع الطبيب أن يعرف اذا ماكان المختبر سليما أو به عيب سمعى .
وبهذه الوسيلة نفسها يستطيع أن يعرف أيضا مدى التأثر الذى حدث فى العصب السمعى ، وبالتالى مدى النقص فى القدرة وأى الضفائر التى حل بها العطب ونوع المرض ، ومن هنا يبدأ علاجه على أساس علمى سليم .
والواقع أن أطباءنا حين يمارسون هذه الوسائل فى العلاج لا يجدون أمامهم ما يجده زملاؤهم الانجليز او الفرنسيون من مواصفات لاصوات لغتهم التى يعيشها جمهورهم فيهيئون لها آذان مرضاهم ويرسمون سياستهم السمعية على أساس متين مما صرف بعض هؤلاء الاطباء عندنا عن هذا اللون من العلاج ، واضطر بعضهم الآخر الى الاستعانة بما درسه فى أمريكا أو ألمانيا أو غيرهما من البلاد من مواصفات لأصوات لغتها ليستخدمها فى العلاج ، والفروق ضخمة بين أصوات هذه اللغات وأصوات اللغة العربية ، كما أن الاتفاق على نمط لغوى موحد للعالم العربى سيوسع نطاق الاستفادة من هذا العلاج لأن معنى التوحيد هو بقاء المواصفات الاكوستيكية للصوت كما هى .

ونفس الاستفادة التى سيجنيها الطبيب من هذا التوحيد هى التى ستجنيها المصانع المنتجة لأجهزة مساعدة ضعاف السمع وأشباهها اذ أنها ستتمكن من صنع أجهزة دقيقة تلائم الاصوات العربية ، ثم انها سوف توسع رقعة توزيع هذه الأجهزة وتتمكن من سرعة تطويرها .

(هـ) علاج عيوب واضطرابات وأمراض الكلام .
وهذا الجانب الذى ما زال مهملا فى بلادنا الى اليوم يعتمد اعتمادا مباشرا وكاملا على المواصفات التى يقدمها النمط الموحد للصوت من الناحية التشريحية والفزيولوجية وكذلك من ناحية التناسق فى العمل بين الأعضاء المختلفة التى تشترك فى انتاجه .
والواقع أن فكرة وضع نمط لأصوات اللغة ووصفه ليست شيئا جديدا بل انها قديمة وثابتة تاريخيا فى دراسات الشرق والغرب معا .

ولقد كان العرب القدماء ممن عنوا بهذه الناحية وبذلوا الجهود العلمية الجادة المتعاقبة فى تحقيق هذا الهدف والاحتفاظ به واضحا . كان ذلك منذ أن بدءوا عملية تنظيم حياتهم على أسس علمية ، وما اتجاه مدرسة البصرة ومؤازرة الدولة لها ودعوتها الناس الى التزام قواعدها بصورة أو باخرى ، ليس هذا وأمثاله الا صورة من صور البحث وراء نمط موحد فى موضوع لغوى يجمع الأمة العربية .

كان سيبويه أول من وصف النمط الصوتى للغة العربية فتحدث عن مخارج الحروف وفصلها تفصيلا يشكر له فى مثل عصره كما عالج كثيرا من صفات الحروف كالهمس والجهر والشدة والرخاوة ، ولكنه سكت مع ذلك عن كثير من الأشياء التى وضع العلم فيما بعد يده عليها . لم يتحدث مثلا عن الحنجرة ، ولا عن كثير أو قليل من خصائص المنطقة التى تحت الحنجرة أو التى فوقها ، كالتوتر العضلى وضغط الهواء أو التنسيق بين حركات الأعضاء المشتركة فى انتاج صوت ما . ولئن كان سيبويه لم يتناول كل هذه النواحى بالبحث فلقد حرص كثير ممن جاءوا بعده من علماء المسلمين على أن يكملوا ما بدأه وزاد كل جيل من علمائهم ما وصل اليه العقل الاسلامى من معارف تزيد فكرة الناس عن الصوت اللغوى وطبيعته . صنع ذلك ابن جنى حين زاد ما كان يعرفه عصره عن طبيعة الصوت وطريقة انتاجه واختلافه باختلاف مخارجه ، ثم شبه صوت الانسان فى ذلك بالصوت الناتج من الناى والعود .

ثم كانت النقلة الأوسع خطوا والأكثر دقة حين تحدث ابن سينا عن الأصوات العربية ، فقد زاد فى تحديد النمط بواسطة المعلومات التى وصل اليها العقل الاسلامى على عهده مما لم يكن معروفا على عهد سيبويه حين ادخل ابن سينا معلوماته فى الطب والتشريح والطبيعة انتفع بكل ذلك فى زيادة تحديد أنماطه لأصوات اللغة واستعاض عن الناحية الاكوستيكية بذكر المشابه لكل صوت لغوى من بين الاصوات التى تنتج فى الطبيعة وبمواد غير أعضاء نطق الانسان ، كما أنه وصف تناسق أعضاء النطق أثناء انتاج الصوت ودور كل عضو . وهذه كلها كما نعلم جوانب من البحث يمتاز ويعتز بها العصر الحديث . وربما كان من الانصاف الا يغض من شان ابن سينا أنه لم يلتفت فى عصره الى الأحبال الصوتية ولم يشعر بدورها مثلا فى انتاج المجهور من أصوات اللغة voiced ولكن العبرة التى ناخذها من سيرة هذا السلف العظيم أن عالما من هؤلاء الأفذاذ لم يدخر وسعا فى أن يضيف من معلومات عصره وكشوفهم ما يزيدنا معرفة وتحقيقا لماهية الصوت اللغوى ، وتحديدا لنمطه الذى يجب أن يلتزم .

ونفس الهدف عمل الغربيون وساروا فى طريق طويل حافل بالتقلبات والتطور نحو الصورة المثلى حتى كانت سنة ١٨٩٠ م حين بدأ الاب روسلو علم الصوتيات المعملى أو التجريبى ، فتغير وجه تاريخ هذا العلم ، وأصبح التطور منذ ذلك الوقت يقاس بالسنة الواحدة ، بل بالجهاز يخترع بعد جهاز ، وكان من الطبيعى أن يزيد احتياج الجماعات البشرية المتقاربة الى تحديد نمط صوتى للغة التى تشملهم . وكان من الطبيعى أيضا أن يتغير منهج البحث فى دراسة موضوع كهذا ، فلم يعد يكتفى بوصف صوت مثل K الانجليزى بانه حرف مغلق ينتج بين ظهر اللسان وسقف الحنك الجامد ، كما كان يفعل علماء الصوتيات النظريون القدماء ، وانما تعدى البحث هذا الحد الى الوصف الدقيق لموضع نطق الصوت وطريقة انتاجه والوظيفة التى يقوم بها كل عضو يشترك فى انتاجه . ويضاف الى ذلك طريقة تنسيق هذه الأعضاء بعضها مع بعض خلال انتاج هذا الصوت .

هذا وفى السنوات الأخيرة فرضت صناعات حديثة كالتليفونات وأجهزة تسجيل الصوت وتكبيره وأجهزة ارساله والسينما الناطقة وسماعات ضعاف السمع ، فرضت هذه الصناعات وأمثالها زيادة العناية والتفصيل فى وصف الصوت اللغوى من الناحية الأكوستيكية .

وليس أمام العالم اللغوى الحديث أى مناص من أن يعيش عصره ويستجيب الى الاحتياجات التى تفرضها ظروف مجتمعه . وهذا هو موقف عالم اللغة فى ربوع الشرق العربى المعاصر حيث يشعر بنفسه مسئولا ان يقدم هذه المواصفات العلمية الحديثة لاصوات لغته ليس من أجل ان يكمل ما بداه اسلافنا فحسب ولكن - وبصورة ملحة عاجلة - لكى يجيب بهذه المواصفات على علامات الاستفهام التى ترتسم على فم كل ذى صناعة والتى تجول فى خاطر المهيمنين على اى تخطيط يوضع ليخدم المجتمع ويسعده اذا كان مما يحتاج الى اللغة أو يمت اليها بصلة .

والواقع انا لم يغب عن بالنا ثقل هذا العبء وما يستلزمه الوفاء بهذه التبعة من دراسات للصوت اللغوى فى ذاته ثم فى أوضاعه العديدة مع الاصوات المختلفة ومن دراسة لخصائص الصوت مثلا فى لغة الذكور والاناث والاطفال او الكشف عن خصائص معينة فى الصوت تتميز بها بيئات اجتماعية خاصة أو جماعات مهنية أو حالات نفسية أو غير ذلك ، ثم جمع هذه المعلومات كلها عن الصوت نفسه فى كل لهجة من لهجات العالم العربى للاستهداء بها فى اختيار نمط موحد بينها .

وما نظننا فى حاجة الى الدفاع عن عجزنا عن اجراء هذه الدراسات الضرورية قبل تقديم هذا النمط المرجو نظرا لضيق الوقت وقلة الامكانيات . ولذلك اكتفينا بان نجعل من هذا البحث مجرد محاولة لايجاد نمط صوتى لاحد أصوات اللغة العربية وهو « الجيم » كما يراد من المثقفين أن ينطقوه .

ولقد كان من الطبيعى أن يفرض علينا التفكير فى هذا الموضوع على هذا النحو وتحت هذه الظروف ، التزام هذه القواعد الثلاث الآتية للسير فى البحث بمقتضاها :

١ - قصر التجارب على المثقفين .

٢ - أن تكون النصوص محل الدراسة بالعربية الفصحى .

٣ - مواصفات الجيم التى تدرس فى اللهجات يراعى فيها النطق الفصيح دون العامى .

وكانت طريقة سيرنا فى البحث على الوجه الآتى :

١ - الاشخاص الذين أجرى عليهم البحث كانوا شبانا جامعيين فى حالة نفسية حيادية (وأحيانا عند الحاجة اضطررنا الى الاستعانة ببعض التسجيلات الموجودة فى المكتبة الصوتية لمعمل الصوتيات الملحق بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، وقد راعينا ان تتوافر فى هذه المادة نفس الشروط السابقة وبقدر الامكان) .

ومع علمنا التام بانه لا يكفى شخص واحد ليعتبر ممثلا للهجة معينة الا اننا اضطررنا لضيق الوقت الى الاكتفاء بشخص واحد عن كل لهجة وقد راعينا بقدر الامكان أن يكون هذا الشخص حديث عهد بالارتحال عن المكان الذى تمثله لهجته .

اللهجات التى درس فيها الصوت هى : الاردنية - الفلسطينية - السورية - السعودية - الجزائرية - التونسية - المراكشية - المصرية .

٢ - بعد أن استقر الرأى على الصوت الذى سندرسه شكلنا مجموعة من الكلمات يكون صوت الجيم فى كل منها فى وضع معين يختلف عن وضعه فى الكلمات الأخرى كأن يكون ساكنا مرة أو متحركا بحركة معينة مرة أخرى أو كان يكون بين صوتين مهموسين وهكذا .

وبعد أن تم تكوين الكلمات على صورة تحقق هذه الاعتبارات جمعت هذه الكلمات فى نص بحيث تشكل موضوعا له فكرة وكان غرضنا من ذلك أن نشغل القارىء عما نريد منه نطقه من أصوات فنضمن أن يأتى نطقه طبيعيا وغير موجه ، وبعد ذلك كانت تدور بيننا وبين قارىء النص مناقشات وأسئلة يجيب عليها بالعربية الفصحى كما ينطقها فى لهجته ، وخلال هذه العملية كان جهاز التسجيل يقوم بدوره .

٣ - بعد ذلك يأتى دور عملية البالاتوجرافى .
Palatographie

٤ - ثم الدراسة . وتنحصر فى ثلاثة جوانب :

(أ) دراسة مواصفات الجيم فى اللهجات السابق ذكرها دراسة سريعة .

(ب) الاعتبارات التى راعيناها عند اختيار النمط الموحد .

(جـ) اختيار النمط بناء على الاعتبارات السابقة ووصفه .

٥ - الأجهزة المستخدمة فى البحث (١) هى :

١ - أجهزة التسجيل :

(أ) Ampex (2 channels) 350/2

(ب) Telefunken kl. 35

(حـ) Telefunken 75

(د) Dimaphons (assmann)

(٢) Siemens Oscillograph II

(٣) Siemens Automatic Recording Camera

(٤) Bruel and Kjoar Automatic Frequency Response and Spectrum Recorder Type 2321

الجيم العربية فى اللهجات

لم نجعل المكان الجغرافى أساس دراستنا هذه ولكننا آثرنا اعتبار صورة النطق بالجيم عند المثقفين من أصحاب هذه اللهجات العامل الأول الذى يفرض ويوجه . ويلفت النظر بالنسبة لصورة الجيم طرق ثلاث للنطق به :

١ - الجيم الاحتكاكية Fricative مجهورة

من مقدم سقف الحنك Palatoal violar voiced

٢ - الجيم الانفجارية Plosive مجهورة

بين سقف الحنك الطرى والجامد Palato velar voiced

٣ - الجيم المركبة Affricative مجهورة

---

(١) لن ننسى أن نسجل هنا أن الاشراف الفنى على جمع الأجهزة التى استعملناها كان من نصيب السيد المهندس عمر يسرى عبد المجيد .

من مقدم سقف الحنك Palatoal violar voiced

أما الجيم الاحتكاكية « J » فيشترك فى نطقها : تونس ـ الجزائر ـ مراكش ـ الأردن ـ سوريا .

هذه الجيم عموما تتميز بانها صوت مدموج compact أى تتقارب مكوناته بعضها من بعض ويلاحظ على المكونات بروز النغمات المرتفعة فيها التى تصل الى ٣٠٠٠ ذ / ث بينما فى الصوت المركب dj مثلا كانت تبتدىء المكونات فى الاختفاء عند (٢٠٠٠) ذ / ث وبناء على ذلك يمكن وصف هذا الصوت بانه من الاصوات المشرقة . clear

تتميز الصورة التحليلية لصوت J بثلاثة مكونات رئيسية مجالها :

١ ـ ٢٦٠. ذ / ث .

٢ ـ ٤٧٥ ذ / ث .

٣ ـ ١٥٥٠ ذ / ث.

أما جيم التونسى فهى أمامية احتكاكية فيها ميل لنوع من الغلق وهى مجهورة تتميز بالطول زمنيا وبالاشراق فى حين أن جيم الجزائرى أكثر خلفية من التونسية وهى احتكاكية تكاد تكون مركبة مجهورة مخرجها أوسع من مخرج الجيم التونسية وهى كذلك أكثر دكنة منها . darker

جيم الأردنى : احتكاكية أمامية مجهورة يغلب فيها النشاط وهى مشرقة ولكنها أقل فى اشراقها من جيم تونس والجزائر ويبدو فيها عنصر الغلق من حين لآخر .

جيم المغربى غنية جدا بالجهر sonority وهى افتح الجيمات الاحتكاكية Fricative التى درست فى اللهجات يعنى أن مخرجها أكثر اتساعا ويرد فيها عنصر الغلق بنسبة بسيطة وتتميز بطولها الزمنى وهى أمامية وأقل نشاطا وعنفا من جيم الأردنى ويمكن أن نلحظ كل هذه المواصفات من تفصيل الصور التحليلية المأخوذة لها .

جيم المراكشى : كانت مكوناتها الرئيسية بالدقة ٢٦٠. ذ / ث ـ ٥٠٠. ذ / ث ـ ١٦٥٠. ذ / ث .

أما جيم التونسى : كانت مكوناتها الرئيسية ٣٧٥ ذ / ث ـ ٤٦٠. ذ / ث ـ ١٦٠٠ ذ / ث .

جيم الاردنى : فقد كانت مكوناتها الرئيسية ٢٦٠. ذ / ث ـ ٤٨٠. ذ / ث ـ ١٤٥٠. ذ / ث .

جيم الجزائرى : فقد كانت مكوناتها الرئيسية ٢٤٥ ذ / ث ـ ٤٥٠. ذ / ث ـ ١٥٠٠ ذ / ث .

هناك ملاحظة عامة على هذه اللهجات وهى أنها تخلو جميعا من المحافظة المطلقة على النطق بالصوت جيم احتكاكيا بحتا فكل لهجة ـ فى مواضع معينة ـ تنطق الجيم مركبة . فمثلا من الملاحظات الملفتة أن المغربى ينطق الجيم مركبة حين تبدأ مقطعا منبورا . والتونسى ينطق هذه المركبة حين تقع مفتوحة بين صوتين مغلقين أو بين صوت مغلق وآخر جانبى Lateral

وعلى العموم كانت نسبة نطقهم للجيم المركبة كما يلى :

الجزائرى نطق صوت الجيم ٣٠ مرة فى ثلاثين كلمة كانت مركبة فى ٤ مرات أى نطقها مركبة بنسبة ١٣ ٪ .

التونسى : نطق صوت الجيم ٨٧ مرة فى ٨٧ كلمة كانت مركبة فى ١٣ كلمة أى بنسبة ١٥٪ .

الأردنى : نطق ٤٢ كلمة فيها جيم ، منها ست مرات كانت مركبة أى بنسبة ١٤ ٪ . وتبلغ النسبة عند المراكشي حوالى ١٠٪ .

أما الجيم المغلقة فينطق بها المصريون فى المدن وهى صوت مغلق مجهور ينتج من بين سقف الحنك الجامد وسقف الحنك الطرى مع ما يقابله من اللسان . وينطق الجيم المركبة فى اللهجات التى درسناها الفلسطينيون والسعوديون أما الجيم الفلسطينية فيقل فيها الجهر فى الجزء الأخير ولكن عندما يقل الضغط يزيد الجهر . ويبدو الصوت عندهم داكنا فى الغالب وبذلك يمكن أن يقال أن الجهر فى الجيم الفلسطينية نسبيا أقل منه فى اللهجات الأخرى بسبب ما فيها من ضغط وهذا الفقر فى الجهر يشمل كلا العنصرين الغلق والاحتكاك .

وأما الجيم فى السعودية فامامية مركبة مدة الغلق *فيها طويلة نسبيا وان كانت تتسرب اليها فى بعض المواضع* النادرة جيم احتكاكية ثم هى مجهورة فقيرة .

الاعتبارات التى راعيناها عند اختيار النمط المعين

هناك اعتبارات عديدة يجب مراعاتها عند التفكير فى خلق نمط صوتى أو اختيار نمط من بين عدة انماط مستعملة فعلا . ولكننا فى هذا البحث المتواضع اكتفينا مؤقتا بالاعتبارات الآتية :

١ ـ الحرص والمحافظة قدر الاستطاعة على صورة النطق عند العرب القدامى .

٢ ـ مبلغ سهولة نطق هذا النمط لدى أكبر عدد ممكن من سكان العالم العربى على اختلاف عاداتهم الكلامية .

٣ ـ كثرة عدد السكان الذين يملكون هذا الصوت فى لغتهم الدارجة .

٤ ـ مبلغ توافر الامكانيات والوسائل لنشر هذا الصوت المنمط واذاعته بين من يقل عندهم نطقه .

الاعتبار الاول : اذا طبقنا هذا المبدأ على الصوت الذى ندرسه وحاولنا التعرف على النطق القديم لم نجد امامنا مراجع أكثر اهمية واصالة من كتاب سيبويه المسمى « بالكتاب » ومن تناقلوا آراءه بدون اضافة ذات وزن ثم كتيب ابن سينا المسمى « باسباب حدوث الحروف » ولذلك اعتمدنا عليهما فى تحديد النمط الصوتى القديم .

يقول ابن سينا عن الجيم « يحدث من حبس بطرف اللسان تام وبتقريب الجزء المقدم من اللسان من سقف الحنك المختلف الاجزاء فى النتوء والانخفاض » .

عبارة « الحبس التام بطرف اللسان وتقريب الجزء المقدم منه من سقف الحنك » تدل على أن هذا الصوت مركب من عنصرين اولهما مغلق وثانيهما احتكاكى . وكذلك تحدد هذه العبارة نوعا ما هذين العنصرين .

فالعنصر المغلق الذى نتج من طرف اللسان كما حدد ابن سينا لن يكون الا د أو ت والعنصر الاحتكاكى الذى ينتج من تقريب الجزء المقدم من اللسان من سقف الحنك المختلف الأجزاء فى النتوء والانخفاض لن يكون الا (ج . J) او (ش : sh) .

وهكذا فان هذه العبارة تقربنا الى ماهية صوت الجيم . فهو صوت مركب العنصر الأول فيه د أو ت والعنصر الثانى (ج : J) أو (ش : sh) . فاذا لاحظنا نظام الاصوات المركبة فيما نعرفه من اللغات الحية وجدنا ظاهرة تكاد تكون قانونا مطردة هى ان عنصرى الصوت المركب اما أن يكونا مهموسين voiceless أو مجهورين Voiced فاذا طبقنا هذه القاعدة على اللغة العربية ووجدنا أن سيبويه وصف الصوت بانه مجهور أمكننا أن نرجح أن عنصرى هذا الصوت هما (د : D) ثم (ج : J) وليس (ت : ش) ولا (د ، ش) ولا (ت ، ج) ..

اذن فصوت الجيم كما كان ينطقه العرب على حد وصف سيبويه له صوت مركب عنصره الأول (د D) والثانى (ج : J) وثمة قرائن أخرى قد تفيد فى التدليل على صحة ما ذهبنا اليه :

١ - من ذلك ما يذكره سيبويه عن الفروع المستحسنة عند العرب ويجعل من بينها الشين التى كالجيم ولا يمكن تصور شبه بين الشين والجيم الا اذا كانت الجيم تنطق كحرف مركب . وبذلك تتصور العلاقة على الوجه التالى :

يقبل العرب نطق الشين مجهورة أى (J) وعن ذلك عبر سيبويه بقوله الشين التى كالجيم لان صوت ال (J) يدخل من ناحية فى تركيب الجيم المركبة وهو من ناحية أخرى يشبه صوت الشين بل هو نفس صوت الشين مضافا اليه اهتزاز الأحبال الصوتية التى لم يكن يعرفها سيبويه ولكنه أحس بفطرته السليمة باهتزازها وعبر عن احساسه ذاك بقوله « الشين التى كالجيم » .

٢ - ويذكر سيبويه أيضا من الفروع المستهجنة الجيم التى كالشين أى الجيم التى تفقد عنصر الغلق أو بمعنى آخر العنصر الأول منها . ويبقى منطوقا العنصر الثانى الاحتكاكى فقط الذى كالشين أو بمعنى آخر هو شين مجهورة .

٣ - ومن الأدلة أيضا ما يقول سيبويه فى باب (أطراد الأبدال فى الفارسية) : «يبدلون» (يعنى العرب) من الحرف الذى بين الكاف والجيم الجيم لقربها منها ولم يكن من ابدالها بد لانها ليست من حروفهم وذلك نحو الجربز والجورب . » هذا الحرف الذى يتحدث عنه سيبويه هو الجاف الفارسية وهو فعلا بين الكاف والجيم من حيث المخرج فالجيم أمامية عنده والكاف كما وصفها سيبويه أكثر خلفية منه . واذن فصوت الجيم عند العرب القدماء صوت مركب مجهور عنصراه هما (D و J) .

أما عن الاعتبار الثانى وهو مدى سهولة امكان نطق الصوت فالواقع أن الصوت المركب dj ينطق به سكان بعض الدول العربية كالسعودية وفلسطين وأكثر القرى فى الأردن والجزائر وتونس ومراكش وسوريا وأكثر مناطق الوجه القبلى وقرى الوجه البحرى فى الاقليم الجنوبى فى لغتهم الدارجة .

أما من ينطقون الجيم الانفجارية وهم سكان القاهرة وبعض المدن المصرية فقد استطاع كثير من مثقفيهم بشيء من العناية فى التعليم أن يتقنوا نطق هذا الصوت المركب وأن يتعودوه فيجرى على لسانهم كلما آثروا التكلم بالفصحى .

أما من ينطقون الجيم الاحتكاكية فقد تبين أن ما لا يقل عن ١٠٪ من مرات استعمال الحرف ينطقه السكان جميعا مركبا فى ظروف تكوينية للكلام أرجأنا التعرض لتفصيلها وضمها تحت ما يشبه القانون الى فرصة أوسع ولعلنا نستطيع بذلك أن نقول ان صوت الجيم المركب ينطق به فعلا المثقفون فى جميع انحاء العالم العربى على نسب مختلفة . وعلى ذلك فامكانية نطق هذا الصوت سهلة ميسورة ممارسة فعلا ولم يبق الا لفت النظر اليها والعناية بذلك أو الالحاح عليه ثم اعتبار هذا النمط الصوتى النطق العربى السليم .

وبالنسبة للاعتبار الخاص بعدد السكان الذين يوجد عندهم هذا الصوت فى لغتهم الدارجة فلا يخفى علينا أن تفوقهم العددى يخدم ذيوع الصوت النمط ويثبت خطوات هذا الذيوع ويحميه من نكسات التراجع والتقهقر كما أن اختيار الصوت الأكثر جمهورا معناه قلة الجهد والنفقة اللازمين لسيرورته وذيوعه عند أصحاب الأصوات الأخرى الأقل ذيوعا .

ولقد كان من بين الاعتبارات التى لم نر بأسا فى أن نوليها شيئا من الاعتبار عند ايثار صوت الجيم المركبة ما يتوافر للناطقين بهذا الصوت من وسائل تساعد على نشر الصوت واذاعته وسيرورته كالاذاعة والتليفزيون والمسرح والسينما ووسائل التبادل الثقافى المختلفة .

النمط المختار :

بناء على الاعتبارات السابقة نختار للصوت الذى يرمز له كتابة بال « ج » النمط الصوتى dj لينطق به جماعة المثقفين فى الأمة العربية .

فاذا أردنا التقريب وعقد نوع من الشبه بين هذا الصوت وبين صوت مشابه فى لغة أخرى لجأنا الى أن هذه الجيم العربية التى نختارها تكاد تشبه جيم الانجليزى حين ينطق الرمز الكتابى (J) فى كلمة just أو كلمة Jar

أما عن المواصفات لهذه الجيم المختارة فتتلخص فيما يلى :

أولا - من الناحية التشريحية والفزيولوجية . تنتج الجيم عموما من منطقة مقدم اللسان مع ما يقابله من سقف الحنك الجامد وعلى ذلك فهى صوت أمامى فى العربية وهى صوت مركب affricate يتكون من

عنصرين صوتيين . الاول منهما مغلق Plosive والثانى احتكاكى fricative والعنصر المغلق يكون فيه جزء من مقدم اللسان ملتصقا بمقدم سقف الحنك أما طرف اللسان فحر .

والعنصر الاحتكاكى يكون بأن يقترب جزء من مقدم اللسان أكبر من سابقه من سقف الحنك الجامد . ويلاحظ أن التصاق مقدم اللسان بسقف الحنك الجامد يكون فى منطقة واسعة مستعرضة تبلغ مساحتها نحو ثلثى مساحة سقف الحنك الجامد بدايتها ما قبل أصول الثنايا . وقد يميل الى أحد الجانبين .

ومن أعضاء جهاز النطق المشتركة فى انتاج هذا الصوت الشفتان . ويلاحظ أن الشفة العليا أكثر استدارة وتباعدا من الاسنان من الشفة السفلى التى تكون مسطحة وأكثر قربا الى الالتصاق بالأسنان .

ثانيا ـ من ناحية التنسيق بين الأعضاء المختلفة أثناء عملية انتاج الصوت :

منذ بداية العنصر الأول فى الصوت يكون الجزء الأدخل من اللسان فى وضع الاستعداد لينتج بعد ذلك العنصر الاحتكاكى . يبدأ الالتصاق بنشاط ودفعة واحدة ويشغل جزءا من زمن الحرف ثم يكون فك الالتصاق تدريجيا بأن ينتحى أول مقدم اللسان متجها الى أسفل بواسطة تقلص بعض العضلات .

ويلاحظ أن طرف اللسان الذى يكون حرا عند الغلق ينخفض بمجرد فك هذا الغلق مشابها الملعقة بحيث تكون فجوته الى أعلى وفى زاوية تقابل السطح الداخلى للاسنان العليا . وهذا الوضع هو الذى يفرق بين شكل صندوق رنين العنصر الاحتكاكى فى الجيم المركبة وبين شكله فى الـ J الاحتكاكية .

أما الشفتان فيلحظ فيهما الارتفاع الى أعلى والى الأمام ولكن فى درجتين مختلفتين فالشفة العليا أكثر نشاطا وأبعد مدى من الشفة السفلى التى تعود الى مكانها بمجرد ابتداء مرحلة الاحتكاك .

هنا يحين الكلام عن دور زاويتى الفم والفكين فى انتاج الصوت أما زاويتا الفم فانهما متقاربتان فى نشاط نحو الوسط والامام أثناء انتاج الجزء الاول ثم تعودان الى مكانهما الاصلى (فى حالة الاستراحة) تدريجيا بمجرد بداية الاحتكاك .

أما الفكان فالاعلى منهما دوره سلبى بحت . يقتصر أمره على توتر العضلات المحركة له بينما يندفع الفك السفلى الى أعلى فى نشاط عند الالتصاق ثم يعود الى مكانه بمجرد فك الغلق .

وأما عن الأحبال الصوتية فان الانطباق فيها يبدأ مع بداية مرحلة الالتصاق فى منطقة الفم . أما درجة غلق الاحبال وسرعة حدوث الجهر sonority بعد الغلق ودرجة كثافة هذا الجهر ، كل هذه الأشياء لن نتحدث عنها كأحد مشخصات النمط الموحد Relevant لاننا نعتبرها عناصر جمالية فى الصوت تختلف من متكلم الى متكلم تبعا للبيئة والثقافة والمستوى الاجتماعى .

وينبغى أن يستمر الجهر sonority طول مدتى الغلق والاحتكاك اللتين تحدثان فى الفم .

ثالثا : من الناحية الأكوستيكية : أما وقد اتضح لنا الآن الأعضاء المنتجة للصوت وكيفية تنسيق عملها أثناء عملية الانتاج فانه يسهل علينا الآن تصور عدد وشكل صناديق الرنين التى تتكون خلال عملية اصدار الصوت . فى أثناء نطق العنصر الأول من الصوت d ستتكون صناديق الرنين كما يلى :

١ ـ صندوق من الحلق الى الثلث الأخير من سقف الحنك الجامد .

٢ ـ صندوق من مكان الالتصاق الى الأسنان .

٣ ـ صندوق من حافة الأسنان الأمامية الى الشفتين.

٤ ـ ثم بعد ذلك يكون فك الغلق واتجاه جزء من مقدم اللسان الى أسفل فينتج عن ذلك اتساع حجم صندوق الرنين الثانى وتغير شكله بصورة واضحة وبالتالى يقدم مكونا أكوستيكيا مغايرا للذى كان يقدمه فى الحالة الأولى أثناء الغلق . وهذا المكون الجديد هو الذى يميز عنصر الاحتكاك « J » فى هذا الحرف عن عنصر الغلق من جهة كما يميزه عن الجيم التى هى احتكاكية من اولها الى آخرها كالجيم السورية مثلا .

وبذلك يمكن أن يقال أن صوت الجيم ينشأ خلال نطقه أربعة صناديق رنين ، وان كانت لاتتكون جميعها فى آن واحد وهذا هو الذى يفسر تمييز الصورة التحليلية للصوت (dJ) spectrograms بأربعة مكونات تصدر عن هذه الصناديق الأربعة .

هذه المكونات الاربعة ينحصر مجال تردد frequency كل منها فيما يلى :

١ ـ ٢٦٥ ذ / ث ٢ ـ ٤٨٠ ذ / ث

٣ ـ ٦٠٠ ذ / ث ٤ ـ ١٠٦٠ ذ / ث

ويغلب على تركيب هذه المكونات من ناحية الشدة أن تتزايد تدريجيا حتى المكون الثالث ثم تنخفض عند المكون الرابع . وهذا الصوت كما يبدو من الصورة التحليلية صوت مدموج compact تتقارب مكوناته بعضها من بعض ونظرا لانحصار هذه المكونات الأساسية فى مجال النغمات المنخفضة نسبيا فان الصوت يتسم بصفة الدكنة dark

لا ننسى هنا أن نشير الى الكيفية التى تم عن طريقها التوصل الى هذه المواصفات . أخذت هذه المواصفات بناء على فحص ٢٠ « عينة » ١٠ منها أصحابها ينطقون فى لهجاتهم صوت الجيم المركبة المطلوب والعينات العشر الاخرى لا ينطق أصحابها الجيم المركبة ولكننا بواسطة التعليم المؤقت جعلناهم ينطقون هذا الصوت وقد توصلوا الى ذلك بسهولة ثم جمعت العشرون عينة وأجرى عليها جميعا الفحص والدرس .

الميتافيزيقا الشاعرية عند رينير رلكا و توماس اليوت

بقلم: د. فائق إسحق



يتفق رلكا الشاعر النمسوى مع ت · س · أليوت فى بحث المشكلة الزمنية كجزء من ميتافيزيقا الحقيقية المطلقة ، ويهدف كل منهما من وراء ذلك الى الخوض فى غمار المعرفة بغية التعرف على أسرار الكينونة · والناحية الزمنية عند كلا الشاعرين لا تقتصر على التوقيت المكانى الخاضع لعقربى الساعة بل تتعداها الى اللازمنية « timelessness » التى عبر عنها أليوت فى رباعياته بذلك الوميض الوضاء الذى لمحه فى لحظة من لحظات التجلى عند زيارته لاحدى المتنزهات فى طفولته فى مكان يدعى « نورتون المحترقة» ، فاذا به يشعر بتجاوب غير عادى بين روحه وبين الحقائق الالهية فيصل الى أغوارها ومنابعها فى جذب روحى فياض قال عنه فيما بعد :

« ما زال وقع قدمى يتردد صداه فى مخيلتى
على طول ذلك الممر الذى لم أعهده من قبل
الى ذلك الباب الذى لم يسبق لانسان أن فتحه
قد قادتنى قدماى الى المتنزه ···
الى ذلك العالم الأول ···
فى يوم من أيام الخريف الحارة ، حيث النسيم العليل ،
والطائر المغرد الذى استجاب
لأصوات الموسيقى الخافتة وقد توارت وسط الأزاهير اليانعة ···
والمستنقع الملىء بوهج الشمس ،
وزهرة اللوتس فى وسطه ، ورويدا رويدا
علت صفحة الماء الرجراجة نورانية وضاءة » (١)

وعبر رلكا أيضا عن تلك اللحظة النادرة بقوله :

« حول ذلك الينبوع
بدت الزهرة اليانعة
التى لم تتفتح بعد · » (٢)

ولعلنا نلحظ أن الزهرة ترمز فى الشعر الميتافيزيقى الى لحظة الكشف والتجلى ، وهى فى تفتحها انما تستقبل ذلك الوميض الوضاء من نورانية الجذب والاختطاف ، والزهرة عند رلكا لم تتفتح بعد ، ذلك أن البشرية لم تنضج ذلك النضج الروحى الذى يؤهلها لاستقبال أسرار الكون وحقائقه الغامضة ·

ولم تصل الروح ·· عند كلا الشاعرين ·· الى حالة الكشف هذه ، الا بعد أن تعرضت للكثير من المحن ، التى ترتبط فى ذهن رلكا بهموم الانسان اليومية ولكنها عند اليوت تتخذ شكل التيار المائى الجارف

« وقد ارتطمت مياهه وأمواجه المتلاطمة
على شواطئه الجرانيتية النائية
بتلك الصيحات التى قد نادت باقتراب الخطر،
ان هى الا أصوات البحر التى علاها الأنين
وقد اقتربت السفينة من أرض الوطن ، وظهرت طيور البحر :
ومن ثنايا الغمامة الكثيفة الهادئة
استمعنا الى صلصلة الناقوس
وهى تردد فى دقاتها أصداء الزمن الذى لا نعبأ به ··· »

(1) T.S. Eliot, « Burnt Norton », *Four Quartets*, London 1952, pp. 7-8.

(2) Rainer M. Rilke, « The Fifth Elegy », *Duino Elegies*, transl. by : J.B. Leishman and S. Spender, London 1948, p. 55.

بين منتصف الليل ومطلع الفجر ، وقد انقشع
الماضى بأساليبه الخادعة ،
والمستقبل الذى لا أمل فيه » (٣)

ولهذا نزع رلكا بكلياته الى عالم الوحى والالهام عله يجد هنا العزاء الكامل . وهذا العالم يرتبط ارتباطا وثيقا فى نظر الشاعر النمسوى بالاحساسات المرهفة والمشاعر الرقيقة فهو الذى يحدثنا عن صفوة القوم المقربين للمولى عز وجل بقوله :

« هم الذين يحسون بوجود الخالق ، ويشعرون بذلك العبق
الذى فاح من حاضر ذلك المتنزه ،
وكالمريض الذى نال الشفاء
سيحبونك حبا متدفقا فى رقة سموية بالغة (٤)

هذا العبق الذى فاح شذاه مبعثه عند رلكا عالم الالهام الداخلى الذى يحرك فى النفس النائمة تلك الأحاسيس الجياشة بالحب العذرى الالهى . وهذا الحب مرتبط فى نظره بعنصرى العوز والفناء وقد أفاض رلكا فى كتابه عن الفقر والموت « The book of Poverty and Death (1903) » بالحديث عن التواضع وانكار الذات ومحبة الآخرين والأخذ بيد المعوزين والمحتاجين ، وهو لا يؤمن أن الموت خاتمة للحياة ، بل يؤمن انه تحول الى حياة أفضل ، بعيدة عن ضجيج العالم الصاخب ، وهذه الحياة الجديدة — فى نظره — قد شيدت أركانها على دعائم قوية من الاعلاء النفسى ، وعلى صروح شوامخ من الكشف الالهى . ولهذا فانه يرى الموت .. الحقيقة المثلى والسر الدفين .. فى هذا الكون الملىء بالأعاجيب .

ولم يقتصر بحث الشاعر النمسوى الكبير على هذا الحد ، بل نجده فى كتابه عن الصور الذهنية « The Book of Images (1902-6) يحدثنا فى أسلوب جزل رصين ، عن أسباب الانتعاش الروحى ، والفتور الذى اعترى البشرية فى شبابها وشيخوختها ، وينصح بالعودة الى الطفولة البريئة ولعنا نلمس فى ثنايا هذا الكتاب، ذلك النسيج الشعرى الذى أحكم الشاعر صنعه ، وقد نسجه بخيوط متباينة الألوان ، فاذ به يسترسل فى الافاضة عن هذه الفترة الملائكية المليئة بالشفافية والرؤيا ، ثم يعمد الى المقارنة بينها وبين حالة باريس المخزية أثناء زيارته لها، فقد بعث برسالة الى زوجته « كلارا Clara » فى السابع والعشرين من شهر سبتمبر عام ١٩٠٢ يقول فيها :

« الناس من حولى يتطلعون ، وقد علت وجوههم صفرة شاحبة وشعور بالألم واليأس والوحدة . لقد قضت الجموع الغفيرة ساعات طوالا على تلك الأرائك النائية ، كأنما تنتظر وقوع حادث هام، وهكذا مضوا معظم نهارهم وهم ساكنون ، يأكلون وينامون ثم يطالعون الصحف اليومية . فما أشبه حالهم بيوم القيامة ! . وفى الليل تبدو باريس بأضوائها وصخبها ، وتبدأ أمسيتها الماجنة الخليعة كأى أمسية مضت ، مليئة بالخمور والتوابل ، والموسيقى ، وملابس النساء » .

ومع ذلك لم يهمل رلكا العالم الخاجى البعيد عن النفس البشرية وهو عالم المرئيات الذى أهمله أليوت ، بل ان الراحة النفسية عند الشاعر النمسوى هى وليدة ذلك الخليط بين النفس والعالم ، أو بين الروح والحياة النابضة الخارجية فكلها فى نظره تعمل معا فى توافق صوفى رائع، تمكن الشاعر من ورائها أن يحصل على الحرية النفسية التى كان يهدف اليها منذ أول كتاباته ، فكثيرا ماكان يعيب على بنى زمنه جمودهم العقلى . وبصدد الحرية يمكننا أن نستخلص أن الفلسفة الأخلاقية عند رلكا تقوم على دعائم المجتمع ، وتحيا فى ربوعه ، الا أنها عند اليوت تنزع الى المثالية الروحية ، فلم يتقيد الشاعر الانجليزى بالحدود الزمنية والمكانية ، بل انه يهدف من وراء كتاباته الى البلوغ الى نوع من التجريد الذى تتخلص فيه النفس من أدران الجسد والرذيلة ، لكى تتجاوب مع المبادىء السامية التى سار العالم على هديها منذ بدء الخليقة . ونجده يذهب الى أبعد من ذلك بقوله : (ان هذه المبادىء العليا لها وجودها « قبل البداية وبعد النهاية ») . أما النزعة التصوفية عند رلكا ، فهى التى عبر عنها الناقد الفرنسى أنجيلوس بقوله :

« انها وليدة الانفعال المؤقت الذى يتركز على النفس ليحرك الشاعر ويلهب الأحاسيس

(3) T.S. Eliot, « The Dry Salvages », *Four Quartets*, op. cit., p. 26.
(4) Rainer M. Rilke, « The Book of Pilgrimage, « *Selected Works* », transl. by : J.B. Leishman, vol. II, London 1960, p. 79.

المرهفة ، لكنه لا يلبث أن ينزوى اذا ما هدأت ثورة الشاعر » ٠ (٥)

والفرق بين رلكا وأليوت فى هذا المضمار هو الفارق الكبير بين الذاتية والموضوعية، وبين الزوال واللانهائية ، والحقائق المتغيرة بتغير الزمان والمكان ، وتلك الثابتة على مر الدهور ، والقيم التى تخضع للأهواء والنزوات البشرية وغيرها من القيم المستمدة من عالم الأبدية والخلود ٠

ولعل السبب فى ذلك مرده الى الاتجاه الروحى الذى نهجه أليوت والذى ظهر بوضوح تام بعد أن فرغ من قصيدتى الأرض الخراب « The Waste Land (1922) » والرجال الجوف « The Hollow Men (1925) » فقد تبلور هذا الاتجاه فى الفترة التالية من حياته ، اذ نجده يتجه بكلياته الى الفلسفة التصوفية التى وضعها فى قالب دينى فى قصائد رحلة المجوس Journey of the Magi (1927) وأغنية سمعان « A Song for Simeon (1928) » ورماد الأربعاء « Ash Wednesday (1930) » ، ولكن هذا الاتجاه اتخذ شكلا ميتافيزيقيا فى الرباعيات « Four Quartets (1934-43) » فلقد تأثرت اليوت فى هذه الفترة الأخيرة من حياته كشاعر ، بالكثير من الفلسفات ، وأهمها فلسفة العصور الوسيطة التى أدت الى ظهور الكوميديا المقدسة « Divina Commedia » لدانتى ، والفلسفة المسيحية فى أسبانيا فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر عن الحياة الرهبانية ، والفلسفة الهندية التى نراها منبثة بغير حساب فى هذه الرباعيات ، سواء كانت بوذية أم هندوسية ، ثم الفلسفة اليونانية القديمة لهراقليطس (٥٣٥ — ٤٧٥ ق ٠ م) التى تقوم على دحض آراء المدرسة الايلية ، فالكون فى نظر هذا الفيلسوف :

« متغير متحول دائما ، وهو صائر أبدا الى غير ما هو عليه ، فكل لحظة تباين اللحظة التى سبقتها ، كما تخالف التى تليها ، وهذه الاستحالة أو الصيرورة من صورة الى صورة هى حقيقة الكون ، فلا تفتأ الأشياء تتقلب من حال الى حال الى آخر الأبد ، دون أن تدوم أو تثبت على حال بعينها لحظة واحدة (٦) » ٠

(5) J.F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke : L'Evolution Spirituelle du Poète*, Paris 1936, p. 146.

(٦) قصة الفلسفة اليونانية لاحمد امين وزكى نجيب محمود — القاهرة ١٩٣٥ ٠ ص : ٥٥ — ٦

أما المدرسة الايلية فكانت تنادى بأن حقيقة الكون هى الوجود نفسه ، وليست لمظاهره حقيقة فى ذاتها ، اذ أن جوهر الكون هو الكينونة الدائمة التى لا تقبل التغير ٠ وهذا ينافى معنى الصيرورة عند هراقليطس ، فالتحول فى نظره هو جوهر الكون وحقيقته ٠

ولا غرابة بعد هذا العرض ان جاءت الرباعيات لاليوت آية فى التعقيد ، فلقد أعلن الشاعر عام ١٩٣٠ فى تقديمه لكتاب عن وليم شكسبير :

« انه لضرب من ضروب الميل الشخصى ، أن أفضل الأشعار ذات المسحة الفلسفية على شعر شكسبير نفسه ٠ وهذا التفضيل قد صادف رضى وهوى فى نفسى ، اذ أنه وفى بحاجاتى ، لكننى لا أعنى بذلك أن هذا النوع من الشعر أسمى من غيره ، كما أننى لا أقصد بهذا التصريح أننى أتذوقه أكثر من غيره ٠ وكل ما أعنيه : أننى أميل بطبعى الى الفلسفة ذات الصيغ المحدودة ، أو على وجه التفضيل ، الفلسفة المسيحية الكاثوليكية ، وفلسفة أبيقور ، وفلاسفة الهند الذين قضوا معظم حياتهم بين الأحراش والغابات واننى أرى أن هذه الفلسفات المختلفة لم تخلق لنا شعرا غامضا مبهما ، كما أنها لم تقلل من القيمة الفنية للشعر ، بل أعتقد أنها زادت من ثروته »(٧)

لكن رلكا لم ينسج على هذا المنوال ، فلقد كانت النزعات الدينية ، بالنسبة له ، سببا مباشرا للكثير من الأرق ، والتعب النفسى ، والحيرة التى لازمته طويلا ، بين الاعتراف بها تارة ثم انكارها كلها تارة أخرى ، فعاش نهبا لذلك الصراع الفتاك طوال حياته ٠ وفى هذا الصدد تحدثنا نورا (Nora) التى قامت بكتابة تاريخ حياته فتقول :

« ان مأساة هذا الشاعر هى أنه فقد ايمانه منذ حداثته ، ولم يتمكن من استرداده طوال حياته٠ ومع ذلك : فقد صيغت ميوله ، أولا وقبل كل شىء ، فى قالب التصوف (المسيحى) ، وما من شك فى أن له خبرات واسعة فى هذا المضمار ٠٠ لكنه كان يثور أحيانا على المحبة الالهية ، وذلك فى اللحظات التى تبلغ فيها الحيرة أشدها ، ومع أنه تخلص من الحب البشرى كيما

(7) T.S. Eliot, Introduction to *The Wheel of Fire*, by : G. Wilson Knight, London 1930, p. XIV.



تصفو نفسه لما هو أسمى ، الا أنه أنكر الكثير من الحقائق المثلى ، فتعرض للصراع النفسى ، واشتط فى ثقته بقدرة الانسان وعظمته ٠ » (٨) ثم تسطرد نورا فى الحديث عن هذا الالم النفسى معللة اياه :

« بتلك الفجوة السحيقة التى كانت تفصل الشاعر عن بنى عصره ، والتى ازداد شعوره بها كلما تقدم به السن ، فأحس بأنه طريد ، وشعر بهلع الوحدة وقسوتها ومرارتها ، فتاقت نفسه للبحث عن الحقيقة المطلقة ، الا أنها ارتدت منحسرة لشعوره بعجزه عن خلق عمل فنى متكامل ، تتحقق فيه الغايات التى ينشدها ، والتى تريحه من عناء هذا الصراع البغيض ٠ » (٩)

ولهذا عكف رلكا على دراسة الفنون المختلفة بوجه عام ، والفلسفة الجمالية التى تأثر بها تأثرا بالغا على وجه التخصيص ٠ولعل صلته القوية برودن « Rodin » الفنان الفرنسى ، واعجابه بفن النحت عنده ، قد زاد فى نفس الشاعر الاحساس القوى بالجمال ، ذلك الاحساس الذى غرست بذوره منذ نعومة أظفار هذا الشاعر النمسوى العظيم، فنمت ، وترعرعت ، وآتت أكلها ٠٠ فى كتاب الساعات (1899-1903) « Das Stunden-Buch الذى يحدثنا فيه رلكا عن ثورة أحد النساك الروس على القيم والتقاليد ، واعجابه بفن مايكل أنجلو Michelangelo الذى اتخذه عزاء وسلوى له ، ومحرابا يأوى اليه ، كلما اشتدت به العواصف النفسية التى هزت كيانه ، والتى زعزعت كل ثقة فى نفسه ٠

وبعد أن ارتشف رلكا من هذا المنهل الفنى العذب ما شاء ، وبعد أن عاش بنفسه ، وبروحه الوثابة ، بل وبكل جوارحه ، وسط هذه الأعمال الفنية المنظورة ، نجد هذه الانطباعات ،وقد أخذت طريقها الى أشعاره ، فأتت قوية فى أسلوبها متكاملة فى فنها ، غنية فى مضمونها ، وبخاصة فى المراثى التى بلغت حد الاعجاز فى صورها العقلية ، وفى شفافية تلك الاحساسات التى تنطق بها ، وفى تعبيرها الرائع عن الحيرة النفسية والروحية للانسان ، والرغبة الجامحة للروح السجينة الى الحرية والانطلاق الى العالم اللانهائى غير المنظور ، بعد أن أعيتها التقاليد ، وأضناها كل تقيد بما هو رث بال ٠

وتتفق هذه المراثى مع رباعيات اليوت فى أن كلا منهما تهدف الى التحرر من العبودية المادية والتجاوب مع المنابع الأصيلة للحقائق الخالدة التى تأثر بها رلكا فى الفترات الأخيرة من حياته بعد أن هجر المحسوسات ٠ وترمى كل من المراثى والرباعيات بطريق غير مباشر الى اقامة مفهوم عام لميتافيزيقا الحقيقة التصوفية وهى التى لا تحد بمقومات الزمان والمكان بل تتعداها الى الكون غير المحدود أو اللانهائية ٠ ولهذا كان لزاما على كل من الشاعرين أن يتمثل الخبرات والنزعات التصوفية فى شعره ، محققا فى ذلك خلاصة الكشف الروحى عن معنى الحياة وأصل الوجود ومغزاه ، ثم تكامل الحقيقة المطلقة عن الكينونة والغوص فى مفهوماتها وكنهها ، فانصب اهتمامه على الجوهر لا العرض ، وساعدته فى ذلك بصيرته الشاعرية التى نفذت الى الأعماق ، فأدرك فى نهاية الشوط وجود « الكائن الكلى الأسمى » متخطيا فى ذلك كل اعتبار مكانى أو زمانى ٠

(8) Nora Wydenbruck, *Rilke : Man and Poet*, London 1949, p. 330.
(9) Ibid., p. 334.

وداعا

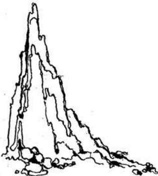
ياشمس اليونان

• هذه القصيدة لشاعر يوناني آثر أن يكتم اسمه، وقدمها أحد أصدقائه الى مجلة الآداب الفرنسية فنشرتها مترجمة، وعن هذه الترجمة ننقل.

ترجمة : محمد فرحات عمر

ياشمس بلادى الصافية
أيها الملاك الهائم بالرؤى ،
ياثراء لا ينفد ،
يامن تكسين أحجارنا بغلالة عبقرية الألوان
ومنك للطفل الفقير خبز ولبن ،
بك اصطبغت شفتاه بلون الذهب
وهو يترنم بجمال هذا العالم .
أيتها القمة التى أرسيت فوقها بيت الله ،
وأودعت كوخا تقر به روح أمى الراحلة .
أنت جوهر الحياة ومادتها ،
فاكهتها وزهورها ،
تعالى بين أحضانى
أدثر بك أحــزانى
كالمعطف الذى أزره حتى الصدر
ثم أبدو أميرا هيهات أن يسمو أحد الى أناقته .
ياشمسى ، أقول لك : وداعا
اننى أغادر اليوم حماى من قنن الجبال العارية .
هذا مصيرى وعذابى
وهو المصير والعذاب لشعب رهين التمزق
شعب كله شباب ، جميل أبدا
يتلوى فيه أدونيس جريحا من أجل لا شىء .







اننى لا أخشى شيئا ، حتى الموت لا أخشاه
لن يعيش منى سوى الكلمة
ومن أجل الكلمة أعيش
ولن أحمل معى سواها
وسوف أترك مصيرى المهزوم
وأحمل عصاى وجعبتى وذكراك ، كل أولئك حسبى
وأنا فى قبضة الصحراء والمنفى
الرمل تحت قدمى
سيكون عشبا وديعا
يكفينى ياشمس انقاذى لضميرى وكلمتى •
أما أنت فتبقين على وفائك لا تهربين
بل تعودين دائما وأنت أكثر صفاء ،
فوق مهد الصخور
وترعين الأطفال الشقر البائسين
الذين تنطق نظراتهم بمذابح « بسارا » و « ديستومو »
وترعين الأمهات اللائى ينتظرن ساكنات من الشروق الى الغروب
على أبواب السجون ،
أذلهن من دنس طهر أثينا ،
ولكن لهن اصرار على أن يساق اليهن ابناؤهن ، هؤلاء الضحايا
ليتعرفن وجوههم ، ويرين هل هم قادرون على الوقوف على أقدامهم



أسبلى ياشمسى رعايتك على شعبى الكريم
الذى نزف قلبه فى محراب البشر أجمعين
فصار شاحب الوجه وسط الآفاقين
والصيحات تتصادم من حول الجلاد باحثة عن مخرج
لا تخمدها الظلمات الجهنمية



انها تضطرب كالريح فوق محس قلبى
وتجبرنى أن أذيعها لا فى الفيافى ، ولكن فى النور
وفى ضمائر أولئك الذين يرون لزاما عليهم
توطيد دعائم الارض والخليقة ،
وقد نصبوا لك وجوههم ياشمسى •
أنت ياطويلة العمر ، يا أم القوة والاستقلال
أنت تحلقين ، وأنا لا أستطيع أن أظل قاعدا بين الهياكل المدنسة ،
مطأطىء الرأس
لا أحتمل أن أرى الفضيلة مهيضة الجناح ،
مهتوكة الستر ، معلقة بين أنياب ابن آوى •
ولا أن أرى هذه الوحوش التى لطخت دواوين الأمة ،
والتى حجبت الأنوار بأكاذيبها •
هؤلاء الملوك المتربعون على أرائك الحكم ،
لا يبلغون موطىء قدم أصغر فلاح •
أيها الخبراء المزيفون
أيها الأجراء المدربون بمعسكرات التعذيب



يبرزون لأسيادهم ، شهادات جدارتهم باحتراف القتل ٠
كلما تجلى لهم الحق أطلقوا سهامهم عليه غدرا من كل جانب
انهم أثخنوا البارثنون بالجراح ، وكل من رقد فيه ٠
وهم يرفضون الشعراء فى أرض تكلل رؤوسهم بالغار ٠
ويمحون حروف الأبجدية ٠
ضيوف الأبدية ظلوا بلا مأوى ،
وصدى أخيل يكاد لا يجد له مكانا
حتى فى عش نورس فى صخرة تطل على بحر ايجه ٠
ياشمسى



من بحارنا الشفافة وجبالنا الأثرية رأيتك ترمزين
الى المعنى الساطع للوجود ،
الى المعانى التى أردت أن أسجلها فى نصوص من الفرح
فى نصوص شبيهة بالأيدى الحانية على الانسانية جمعاء
احفظى لى ان قدرت لحظة قصيرة من لحظات المستقبل
بين الظلال والصخور العارية فى وطنى ٠
اذا كانت الآلام سوف تظل الى الأبد ،
وستستنفد دموعى مياه جميع الأنهار
فلن تهتدى عظامى الى طريق عند البحث عن ضمير يقظ ٠
تاركا كنيسة الأنوار لم يتم بناؤها
على قمة جبل تايجيت عسى أن تعلمنا ماهى العظمة ٠
ياشمسى



أنا راحل بلا مصير ولا وطن
مستودعا آمالى ورثاء هوجو وبيرون وبشكين
الذين سطروا اسم اليونان فى وصاياهم ٠
لأننى أنا أيضا شجرة فى وصاياهم ٠
لأننى أنا أيضا شجرة من هذا الغرس ٠
اننى شرارة من نار
صخرة من صخور اليونان
وموجة هادرة فى بحر أحلامها ٠
ان البرابرة نزلوا بها ٠
اذا كان العالم لا ينضج الا لكى يتهدم
فانسوا اذن وطنى ٠
أما اذا بقى فى العالم نبض من روح
فيا شعوب الأرض
وياذوى النيات الحسنة
مدوا أيديكم الى وطنى ٠

مستقبل التوسع الزراعي
في صحارى الجمهورية العربية المتحدة

بقلم: د. عبده على شطا

« ان عمليات استصلاح الارض الجديدة يجب ألا تتوقف ثانية واحدة ، ان الخضرة يجب أن تتسع مساحتها مع كل يوم على وادى النيل ، وينبغى الوصول الى الحد الذى تصبح فيه كل قطرة من ماء النيل قادرة على التحول فوق ضفافه الى حياة خلاقة لا تهدر هباء ولا تضيع ... ! ان هناك اليوم كثيرين ينتظرون دورهم ليملكوا فى أرض وطنهم . والمستقبل يحمل مع كل جيل جديد أفواجا من المتطلعين بحق الى ملكية الارض » .

— من الميثاق

مقدمة لا بد منها :

الصحراء عند الجغرافيين أرض جرداء يقل فيها المطر ولا ينتظم سقوطه مما يضعف قدرتها الانتاجية ويحيلها غير صالحة لقيام حياة نباتية تكفى لاعالة عدد كبير من السكان . وعلى هذا القياس فان الجمهورية العربية المتحدة ومساحتها حوالى مليون كيلومتر مربع ، يقع الجزء الأكبر منها فى محيط الصحراء ، وهى من أقحل صحارى العالم . ويمكننا أن نستثنى من ذلك مناطق ثلاثا :ـ

(أ) وادى النيل حيث توجد المياه السطحية ، وحيث توجد كذلك مشروعات الرى الكبيرة التى تنظم استغلال هذا الماء .

(ب) الواحات حيث توجد المياه الجوفية فى صخور الحجر الرملى النوبى وهى من النوع الارتوازى الذى لا يتطلب من ناحية الاستغلال جهودا خاصة .

(جـ) الصحارى الساحلية فى الشمال حيث توجد الامطار بالاضافة الى مستويات المياه الجوفية القريبة من سطح الارض .

ولقد ظلت الصحراء فى الجمهورية العربية المتحدة لفترة من الزمان طويلة وهى فى عزلة تكاد تكون تامة ، ولم تكن بطبيعة الحال ميسرة للراغبين ، ولم يكن فيها حينئذ مايغرى الطامعين . وهى فى هذا لا تختلف عن أى من صحارى العالم القديم التى تقع فى افريقيا شمالى خط الاستواء

وكذلك فى وسط وغرب القارة الآسيوية، وربما كذلك أيضا فى صحارى العالم الحديث • ومع هذا فانه توجد فى أجزاء كثيرة من تلك الصحارى من الآثار ما يدل على « عمران قديم نشأ على أساس الملاءمة بين البيئة وحياة الجماعات الانسانية ، وهو عمران أصيل غير منقول ، وهو أيضا عمران مستقل ، قائم بنفسه ، غير متطفل • » وهذه الآثار نجدها مثلا فى مناطق الواحات وفى الفيوم وفى منطقة الجرف الكبير وكذلك فى صحراء النوبة الى الغرب من مدينة أسوان • ولقد كشفت احدى البعثات التابعة للبحث العلمى عن وجود حضارة متقدمة للانسان القديم فى تلك الصحراء الاخيرة مما يشير الى وجود مراكز هامة للهجرات البشرية بين وادى النيل والصحراء الكبرى •

وفى الوقت الحالى ، وقد زاد عدد السكان فى الجمهورية العربية المتحدة وفى العالم عموما زيادة كبيرة تهدد بحدوث انفجار ملحوظ ، اتجه الناس الى الصحراء (والى المحيط) للبحث عن كل مصدر من مصادر الغذاء والثروة • ولقد كان هناك دائما عدد من الرواد أناروا الطريق للأجيال المتعاقبة للتعرف على تلك المصادر ولتحقيق الاستفادة منها عن طريق العلم والمعرفة • وفى التاريخ القديم اشارة الى بعض هؤلاء الرواد ، برزوا فى عهد قدماء المصريين ، نستطيع أن نرجع اليهم الفضل فى وضع الاسس الملائمة لاستغلال المياه الجوفية فى الواحات ، وللاستفادة من مياه نهر النيل عن طريق التخزين فى المنخفضات الصحراوية المجاورة ويعد سد اللاهون على مدخل منخفض الفيوم ـ وهو أول سد بناه الانسان فى التاريخ القديم على نهر من الأنهر الكبيرة ـ من المظاهر الواضحة فى هذا المجال • وفى التاريخ الحديث اشارة الى عدد آخر من الرواد برزوا فى مصر وقاموا بدور ملحوظ فى دراسة الصحارى وتعميرها ، وكان ذلك فى غضون عام ١٩٢٥ ، ولقد ترتب على ذلك تزايد مطرد فى عدد المهتمين بشئون الصحراء ، وترتب على ذلك أيضا بروز الضرورة لانشاء معهد لبحوث الصحراء • ولقد تبلورت فكرة انشاء هذا المعهد فى غضون عام ١٩٣٤ ، وتحددت أهدافه على النحو التالى :ـ

(أ) دراسة الصحارى دراسة علمية للكشف عن جميع نواحيها ومعرفة أحوالها الجيولوجية والجيوفيزيقية والمائية والمناخية والنباتية والحيوانية والجغرافية والتاريخية ••• وغيرها •

(ب) دراسة الوسائل التى تساعد على تنمية موارد الثروة الزراعية والحيوانية والمعدنية فى الصحارى •

(ج) دراسة الوسائل التى تحول دون زحف الصحارى على الاراضى الزراعية •

(د) تشجيع الرواد والبحاث على كشف المناطق المجهولة فى الصحارى •

(هـ) توثيق الصلة بين المهتمين بالدراسات الصحراوية فى مصر والهيئات العلمية فى الخارج •

وفى غضون عام ١٩٥١ بدأ هذا المعهد يمارس نشاطه العلمى على المستوى المحلى والاقليمى ثم الدولى ، ويتوافر لديه فى الوقت الحالى عدد من المتخصصين فى البحوث الصحراوية وخصوصا فيما يتصل بموارد المياه والتربة والثروة النباتية وكذلك الثروة الحيوانية ـ يتوافر لديه عدد يصل الى أكثر من مائتى باحث ، كما يتوافر لديه عدد معقول من المعامل المتخصصة ، هذا فضلا عن امكانيات العمل بالصحراء • وعندما وضعت المنظمات التابعة للأمم المتحدة البرنامج الدولى لدراسة الصحراء فى غضون عام ١٩٥٨ كان هناك تعاون مستمر بينها وبين العاملين بمعهد الصحراء فى الجمهورية العربية المتحدة وغيره من المعاهد التى تعمل فى هذا الميدان • ولقد كان للاهتمام الدولى بشئون الصحراء تأثيره المباشر على المناشط القومية وكان من مظاهره تبادل العلماء المتخصصين على مستوى العالم وكذلك دعم النواحى المالية التى تعجز الموارد القومية عن تحقيقها • وفى خلال السنوات التى استمر فيها تنفيذ مخططات البرنامج الدولى لدراسة الصحارى اعطيت الموضوعات التى تتصل بالنواحى الجيولوجية والجيومورفولوجية عناية خاصة على أساس أنها تحكم بدرجة كبيرة موارد التربة وموارد المياه وهى التى تعتمد عليها عمليات التوسع الزراعى

المطلوب • وتعد مشكلة تمليح الأرض وتناقص موارد المياه العذبة من المشكلات العويصة التى تواجه المشتغلين بعمليات التوسع الزراعى فى الصحراء•

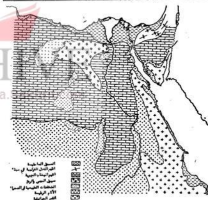
وفى هذا المقال عن مستقبل التوسع الزراعى فى صحارى الجمهورية العربية المتحدة سوف تشمل عناصر المعالجة الموضوعات التالية:

١ – التقسيم الفيزيوجرافى للجمهورية **العربية المتحدة وأثره بالنسبة لتحديد موارد المياه** وموارد التربة •

٢ – **التوزيع الجغرافى** لمناطق الاستصلاح فى الصحارى المتاخمة للنيل والدلتا والصحارى الساحلية ثم الصحارى الداخلية •

٣ – مراحل استصلاح الأرض وتنميتها •

٤ – أضواء على التجربة المصرية للتوسع **الزراعى فى وادى النيل والوادى الجديد** •



التقسيم الفيزيوجرافى ل • ج • ع • م

التقسيم الفيزيوجرافى للجمهورية العربية المتحدة

من الناحية الفيزيوجرافية تنقسم الجمهورية العربية المتحدة الى ستة أقاليم لكل منها خصائص ومميزات تلعب دورها واضحا فى تحديد مصادر المياه بنوعيها السطحى والأرضى وتلعب دوراً كذلك فى تحديد مصادر التربة ، وهذه الأقاليم بيانها كالآتى : ــ

١ ــ اقليم القمم الجرانيتية المعقدة :

وهو يشغل الجزء الأكبر من مجموعة سلاسل جبال **البحر الأحمر** فى الصحراء الشرقية ومجموعة سلاسل **الجبال** جنوب سيناء • ترتفع هذه القمم المذكورة أحيانا الى أكثر من ٢٥٠٠ م وتتكون أساسا من الصخور النارية والمتحولة ، وهى **تنحدر** بشدة ناحية الشرق وتنحدر بالتدريج ناحية الغرب • وفى هذه القمم توجد مآخذ عدد كبير من الوديان يتجه بعضها ناحية البحر **الأحمر** وخليجى السويس وكذلك **خليج العقبة** ويتجه بعضها الآخر ناحية حوض وادى النيل • ولقد كانت هذه الوديان خلال الأزمنة الجيولوجية **الحديثة وقبل أن يتواجد نهر النيل** بشكله الحالى أنهرا نشطة • ولقد ظلت تلك الوديان ترمى **بكميات كبيرة من رواسب الحصى والرمل فى المناطق التى تنتهى اليها** ، وهذه الرواسب يصل سمكها فى حوض وادى النيل الى بضع مئات من الأمتار ، ويصل سمكها **فى سهول البحر الأحمر** وخليج السويس الى أكثر **من ألف متر** • ولهذه الرواسب أهميتها بالنسبة **لتكوين خزانات المياه** الجوفية وبالنسبة كذلك **لتحسين خواص التربة** وللوديان ذاتها أهمية **أخرى من ناحية امكانيات** التحكم فى مسار المياه **السطحية فيها والحيلولة** دون انجرافها مباشرة **الى مياه البحر المالحة** • ويمكن عن طريق بناء السدود الاستفادة **من هذه المياه فى ناحيتين ، ناحية مباشرة وخصوصا فى** مناطق التعدين ، وناحية غير مباشرة عن طريق التسرب فى رواسب الحصى والرمل والاضافة الى خزانات المياه الجوفية • وهناك أهمية أخرى للوديان تتمثل فى تكوين الخلجان وخصوصا فى منطقة بحيرة ناصر حيث سمحت للمياه السطحية بالتداخل لمسافات بعيدة فى الصحراء كما هو حادث فعلا فى منطقة وادى العلاقى •

٢ ــ اقليم الآكام الرملية : وهو يشغل جزءا كبيراً من الصحراء الغربية جنوبى خط عرض ٢٨° كما **يشغل مناطق محدودة فى الصحراء الشرقية** وجنوب سيناء • وهذه الآكام تتكون أساسا من صخور الحجر الرملى النوبى ، وفى كثير من الأجزاء **تتعرض لعوامل التحات فتتخذ شكل السهول** المنبسطة نذكر منها السهول المحيطة ببحيرة ناصر،

والســـهول المحيطة بالواحات الخارجة والداخلة وغيرها • ويغطى سطح تلك الآكام الرملية الكثير من الرمال المتحركة كمـــا يوجد فوقهـــا أحيانا الخشـــب المتحجر ، وفى بعض المواقع فى جنوب سـيناء وفى غرب مدينة أسـوان وفى الواحات الخارجة والداخلة يتميز ســـطح الأرض فى تلك السهول بوجود رواسب بحيرية قديمة هى التى تـكون أســاس التربة الزراعية التى يجـــرى استصلاحها فى الوقت الحالى • وهذه الرواسب تكونت نتيجة لانجراف الفتات الصـــخرى من الأراضى المرتفعة الى مواقعها ثم ترسـيبها تحت ظروف بحيرية عذبة وحيث يجرى الاستفادة منها فى الوقت الحالى وخصوصـا فى مناطق الواحات وبعض المناطق فى غرب سيناء • ومن المتوقع كذلك أن تصل مياه بحيرة ناصر الى بعض المواقع حيث توجد تلك الرواسب فى غرب أسوان • وتتميز الآكام الرملية بوجود عيون المياه الجوفية الارتوازية وتعتبر من أهم مصادر المياه فى صحارى الجمهورية العربية المتحـــدة وغـيرها من صـــحارى الوطن الافريقى •

٣ ــ اقليم الهضـاب الجيرية : وهو يشـغل أكثر من نصف مساحة الجمهورية العربية المتحدة ويمتد من هضبة التيه فى وسط سيناء الى هضبة المعزة فى الصحراء الشرقية الى هضـــاب الفيوم ووادى الريان وامتدادها جنـــوبا الى الواحات الخارجـة وغربا الى الواحات البحـرية والفرافرة والداخلة • ويتميـــز سطح الهضـــاب الجيرية بالاستواء النسبى ويصل المنسوب فى سيناء الى حوال ١٠٠٠ م ، ولكن هذا المنســـوب ينخفض بالتدريج ناحيه الشمال وناحية الغرب • ويقطع سطح الأرض فى تلك الهضـــاب الجيرية عدد من الوديان المتشبعة يمكن تميزها فى أربع مجموعات رئيسية : ــ

١ ــ الروافد الجنوبية لوادى العريش فى سيناء ، وهذه الروافد تتجمع فى الوادى الرئيسى الذى ينتهى فى البحر المتوســـط عند مدينـــة العريش •

٢ ــ الوديان التى تقطع الهضبة بين جبل عتاقة والمقطم وتتمثـل فى وادى جندالى ووادى جفرة وهى تصب فى دلتا نهر النيل عند بلبيس•



الوديان التى تقطع سطح الصحارى فى ج.ع.م
وتؤثر فى الموارد المائية والتربة

٣ ــ الوديان التى تقطع هضـــبة المارماريكا بجوار مرسى مطروح وتنتهى فى المنخفضـــات الساحلية قبل أن تمر الى البحر المتوسط •

٤ ــ الوديان التى تقطع الهضاب الجيرية التى تطل على حوض نهر النيل من الشرق ومن الغرب مثـل وادى حوف ووادى دجله ووادى الطـــرفه ووادى الاسيوطى ثم وادى كركر ووادى دنجل •

ويميـــز الهضـــاب الجيرية من الناحيـة المورفولوجية وجود الجروف المستقيمة والتى تحد مثلا منخفض الخارجة من الشرق والخـارجة من الشـمال والقطارة وسيوة من الشمال ، وهـذه الجروف تعمل كمناطق لتوزيع المياه التى تسقط عليها أحيانا والتى تتجه بطبيعة الحال الى المناطق المنخفضة وتضيف الى امكانيات المياه والتربة بها • ويميز الهضاب الجيرية كذلك وجود السطح الأجرد الخشن بصفة عامة ، ولكن توجد أحيانا على السطح رواسب حصـــوية ورواسب طفلية وكذا رواسب الكثبان الرملية • وفى الهضاب المحيطة بالواحات الخارجة وواحة كركر ودنجـــل توجد رواســـب الطوفة الجيرية التى يرتبط تكوينها بالعيون الحارة فى خــلال الزمن الرابع • كذلك يميزها وجود المنخفضات العميقة مثل الواحات البحرية والفرافرة والقطارة وسيوة والفيوم ووادى الريان • ويرجع تكوين تلك المنخفضـــات الى عوامل معقدة بدأت بالحركات الأرضية التى أعقبتهـــا عوامل التعرية الكيماوية ثم التعرية الريحية بعد أن سادت تلك

المناطق عوامل الجفاف الشديد . ولهذه الهضاب أهمية كبيرة من ناحية مصادر المياه الجوفية ولكن لم يتم تقييمها بصورة نهائية . ولها أهمية أخرى من ناحية مصادر التربة وخصوصا فى وسط سيناء ومناطق الواحات الشمالية ثم فى الطرف الشمالى لهضاب المارماريكا .



أحد الوديان الصحراوية كما يبدو من الجو

٤ ـ اقليم السهول الحصوية :

وهو يشغل المساحة التى تقع الى الجنوب والى الشرق من منخفض القطارة ، ويصل منسوب سطح الأرض هناك الى حوالى ٢٠٠ . ويميز هذا الاقليم وجود سلاسل متعددة من الكثبان الرملية ، هذا فضلا على وجود الأشجار المتحجرة . ورواسب الحصى المذكورة من النوع الدلتائى وتتبع فى تكوينها أحد الأنهر القديمة التى كانت تعتمد من ناحية مصادرها المائية على الأمطار الغزيرة التى كانت تسقط على الجبال الشرقية فى موقع البحر الأحمر الحالى . ورواسب الحصى والرمل تعد من أنسب الرواسب لاختزان الماء ، ولكن لم يتحقق شىء منه فى أى ركن من أركانها فى الوقت الحالى ، أولا : بسبب تعرضها لعوامل الجفاف المستمر ، وثانيا : بسبب عدم وجود مصادر التغذية المتصلة بها . ومن ناحية التربة فهى تكاد تكون محدودة الأهمية .

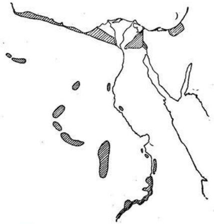
٥ ـ اقليم التلال التركيبية فى شمال سيناء :

وهو اقليم فريد فى نوعه يتكون أساسا من سلاسل من التلال المتوازية تفصلها منخفضات متوازية أيضا ، وهذه التلال تتبع فى تكوينها الحركات الأرضية التى سادت شمال القارة الافريقية ومنطقة شرق البحر الأبيض المتوسط خلال الزمن الثالث وبداية الزمن الرابع . وتقوم التلال المرتفعة بعملية توزيع المياه والتربة وتقوم المنخفضات بعمليات الاستقبال والتخزين . وعلى هذا الأساس فان المنخفضات تعد ذات أهمية خاصة بالنسبة لمستقبل التوسع الزراعى فى شمال سيناء ، وخصوصا فى الجزء الأسفل من حوض وادى العريش فى المنطقة التى بين خانق المتمنى وخانق الضيقة ، وفى المنطقة كذلك التى بين خانق الروافعة وساحل البحر المتوسط عند العريش ، وفى هذه المناطق يمكن القيام بمشروعات لصيانة المصادر المائية السطحية وتوليد الكهرباء، وكذلك صيانة موارد التربة ، ومن ثم يمكن كذلك القيام بمشروعات للتوسع الزراعى والعمرانى على نطاق معقول .

٦ ـ اقليم السهول الساحلية والدلتا :

ويمتد من شمال سيناء شرقا الى السلوم غربا كما يشمل كذلك سهول البحر الأحمر وخليج السويس . وهذه السهول على ثلاثة أنواع ، سهول حصوية تنتشر على جانبى الدلتا وفى منطقة البحر الأحمر ، وسهول رملية وتنتشر فى شمال وغرب سيناء ، وسهول فيضانية وتنتشر فى شمال سيناء كذلك وفى المنطقة بين الاسكندرية والسلوم . وتتميز السهول الشمالية بوفرة الأمطار نسبيا ، ووجود مصادر معقولة للمياه الجوفية والتربة ، وهى من أجل ذلك تعد من أيسر المناطق الساحلية من ناحية القابلية لعمليات الاستصلاح والتوسع الزراعى . وفى منطقة الدلتا، وهى سهل آخر منبسط ، توجد خزانات ضخمة للمياه الجوفية لاتقتصر أهميتها فقط على المنطقة ذاتها ، ولكن يتعدى ذلك الى مناطق السهول الحصوية المحيطة بها ، مثل سهول التحرير ، ووادى النطرون وسهول بلبيس والاسماعيلية حيث تتم عمليات التوسع على نطاق كبير وخصوصا فى منطقة التحرير ، أما فى سهول البحر الأحمر فانه نظرا لقلة مصادر المياه ، ونظرا للتداخل العنيف لمياه البحر ، ونظرا للعوامل الجوية غير الملائمة ، فان امكانيات التوسع الزراعى تكاد تكون

منعدمة ومع هذا فانه توجد هناك جيوب محدودة المساحة وخصوصا فى منطقة أبو زنيمة فى سيناء ومنطقة الغردقة وهى تستحق الدراسة والتأمل .



مناطق التوسع الزراعى المتناثرة فى صحارى ج.ع.م

التوزيع الجغرافى لمناطق التوسع الزراعى فى صحارى الجمهورية العربية المتحدة

تعتمد عمليات التوسع الزراعى فى الصحارى عموما (وفى غيرها) على عاملين رئيسيين ، هما : عامل المورد المائى ، وعامل التربة . وعندما ناخذ هذين العاملين فى التقدير ، نجد أن المناطق التالية توجد بها امكانيات تسمح بهذا التوسع ؛ وذلك بدرجات متفاوتة : ــ

١ ــ الصحارى الساحلية وخصوصا فى منطقة البحر المتوسط ومساحتها حوالى ٩٠٠٠ كم٢ (حوالى ٢ مليون فدان) .

٢ ــ الصحارى المحيطة بوادى النيل ومساحتها حوالى ١٠٠٠٠ كم٢ (حوالى مليونين ونصف مليون فدان) .

٣ ــ صحارى وسط وغرب سيناء ومساحتها حوالى ٤٠٠٠ كم٢ (حوالى نصف مليون فدان) .

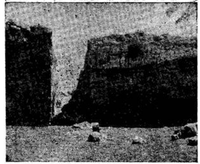
٤ ــ صحارى الوادى الجديد ومساحتها حوالى ٥٠٠٠ كم٢ (حوالى مليون فدان) .

تتميز الصحارى الساحلية الشمالية باعتدال المناخ واعتدال النواحى الطوبوغرافية ، هذا فضلا على سهولة المواصلات التى تربطها بالمراكز الرئيسية فى الجمهورية العربية المتحدة ، وهذه الميزات تجعل من تلك الصحارى اقليما ملائما للتوسع الزراعى الكبير . ولكن اذا أخذنا فى التقدير مصادر المياه وتشمل المياه الارتوازية المحدودة (رفح والعريش فى سيناء) والمياه الجوفية القريبة من منسوب سطح البحر (على طول الساحل) ومياه السيول التى تنساب فى الوديان الكبيرة (مثل وادى العريش ووادى الجراولة ووادى الرمل ووادى الحروبة ووادى أم أشطان) ومياه الأمطار وهى قليلة وغير منتظمة ،واذا أخذنا فى التقدير رواسب التربة ، وهى عموما من النوع الجيرى ، وتوجد فى جيوب منخفضة أو على منحدرات قليلة الميل أو فوق سطح الهضبة .... اذا أخذنا كل هذا فى التقدير مع احتمال الاستفادة من مياه السد العالى ، فان الصحارى الساحلية يمكن تقسيمها من الناحية النوعية لمشروعات التوسع الزراعى الى مناطق ثلاث : ــ

(أ)مناطق تصلح لمشاريع زراعية من النوع المتوسط ، وتوجد فى دلتا وادى العريش ، وامتدادها ناحية رفح ، وتوجد كذلك فى منطقة العامرية ، وامتدادها الى برج العرب والحمام . وهذه المناطق تشغل مساحة تصل الى حوالى ٣٠٠ كم٢ (حوالى ٧٥٠٠٠ فدان) .

(ب) مناطق تصلح لمشاريع زراعية من النوع الصغير ، وتوجد ناحية الضبعة وفوكه وبجوش وبربيطة ومطروح وأم الرخم والنجيلة وسيدى برانى وهذه المناطق تشغل مساحة قدرها ٤٠٠ كم٢ (حوالى ١٠٠٠٠٠ فدان) . وفى هذه المناطق ــ وهى جميعا لاتتم تنميتها بدرجة لائقة ــ يتحتم العناية بصيانة موارد المياه السطحية ، وكذلك الأراضى عن طريق بناء السدود الترابية وعمل الخزانات الصخرية .

(ج) مناطق لاتصلح لعمل مشروعات زراعية، ولكنها تتلاءم مع جهود الجماعات البشرية القليلة التى تنتشر على طول الساحل بطريقة غير منتظمة، فى غرب سيناء ، وفى منطقة العلمين ، ورأس الحكمة ، وفى منطقة السلوم . وهذه المناطق



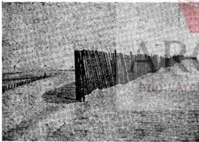
خزان صخرى لحفظ مياه الأمطار

تشغل ، على أحسن التقديرات،مساحات تصل الى حوالى ٣٠٠ كم٢ (أى حوالى ٧٥٫٠٠٠ فدان) ٠

باضافة المساحات التى تصلح للتوسع الزراعى فى الصحارى الساحلية نجد أنها تصل الى حوالى ١٠٠٠ كم٢ (حوالى نصف مليون فدان) أى ما يساوى ١٠ ٪ من المساحة الكلية لها ٠ ومن الزراعات التى تجود فى الوقت الحالى فى تلك المساحات ، نذكر أشجار التين والزيتون والعنب واللوز والتفاح هذا فضلا على أنواع كثيرة من الاشجار الخشبية تشمل الاكاسيا والكافور وغيرها ٠

وفى الصحارى المحيطة بوادى النيل،نجد أن الظروف المناخية ، ونجد أن النواحى الطوبوغرافية، تختلف عنها فى الصحارى الساحلية ٠ فالمناخ من النوع شديد الفحول ويكاد ينعدم هناك سقوط الأمطار ، أما سطح الأرض فهو يميل بصفة عامة الى الانحدار ناحية الأراضى المزروعة سـواء فى منطقة الدلتا أم فى حوض النيل ذاته ٠ وفى تلك الصحارى يكون النيل المصدر الرئيسى للمياه ، أما رواسب التربة ٠٠ فانها تمثل بصفة عامة الفتات الصخرى الذى نقلته الوديان الكبيرة التى تتصل بنهر النيل سواء من الشرق أم من الغرب ٠ وبطبيعة الحال تختلف خصائص تلك الرواسب تبعا لنوع الصـخر الذى أخذت منه ، وتختلف كذلك تبعا للبيئة التى تم فيها الترسيب ٠ وهذه البيئة قد تكون دالات الوديان وعلى ذلك فهى من النـوع الحصوى ، وقد تكون بحيرات عذبة وعلى ذلك فهى من النوع الطميى دقيق الحبيبات ٠٠ وهكذا ٠

ونظرا لانخفاض سطح الارض فى الصحارى المحيطة بوادى النيل ، فانها تعد مكانا ملائما لترسيب الرمال التى تحملها الرياح ، ومن أجل هذا ٠٠ فان رواسب التربة كثيرا ما تتأثر هناك بتراكم تلك الرمال (منطقة الدلتا ومنطقة الخفوج ومنطقة بحيرة ناصر) ٠ وتشغل الصحارى المحيطة بوادى النيل مساحة تصل الى حوالى ١٠٫٠٠٠ كم٢ أى حوالى مليونين ونصف مليون فدان ٠ ومن هذه المساحة ، وطبقا لامكانيات المياه المتاحة (حوالى ١٦ مليار متر مكعب) ، وطبقا لقابلية الأرض ، فانه يمكن التوسع فى حدود حوالى مليون ونصف مليون فدان ٠ وفى تلك الصحارى يجرى تنفيذ عدد من مشروعات التوسع الكبيرة ، ومن المنتظر أن يتم تنفيذ عدد آخر من المشروعات ، وهـذه المشروعات بيانها كالآتى : ـ



محاولات لتثبيت الكثبان الرملية

(أ) مشروعات شرق الدلتا والأراضى فيها، من النوع الحصوى (بلبيس وانشاص) ومن النوع البحرى (سان الحجر وبور سعيد) ومن النوع الرملى (الصالحية وترعة الملاك) ٠

(ب) مشروعات غـرب الدلتا ، والأراضى فيها ، من النوع الحصوى (وادى النطرون والقطاع الجنوبى فى التحرير) ومن النوع الفيضـانى (القطاع الشمالى فى التحرير) ومن النوع الرملى (القطاع الجنوبى فى التحرير) وهناك أيضا توجد رواسب المستنقعات ناحيه مريوط ٠

(ج) مشروعات متفرقة فى منطقة الفيوم (رواسب بحيرية قديمة) وفى منطقة الحفوج عند سمالوط (رواسب فيضانية وبحيرية) وفى منطقة اسنا وكوم امبو (رواسب فيضانية) ٠

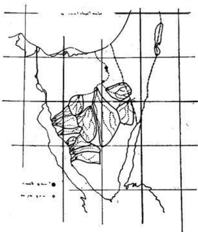
(د) مشروعات منتظرة فى تخوم بحيرة ناصر ، وتتركز بصفة أساسيه فى نهاية وادى كركر (رواسب رملية) ووادى كلابشة (رواسب بحيرية قديمة ورواسب رملية) ووادى العلاقى (رواسب فيضانية) ووادى توشكه (رواسب رملية) ٠

وهناك فى صحارى وسط وغرب سيناء نجد أن الظروف الطوبوغرافية تختلف بدرجة كبيرة عنها فى الصحارى الساحلية وفى الصحارى المتاخمة لحوض النيل ، وأكثر ما يميزها وجود مجارى الوديان العميقة ، حيث تنساب فيها مياه السيول فى مواسم الامطار ، وحيث توجد كذلك رواسب التربة ، وهى على نوعين رئيسيين ، رواسب طمبية جيرية (حوض وادى العريش) ورواسب حصوية (حوض وادى فيران ووادى بعبع ووادى غرندل ووادى سدر) ٠ وفى هذه الصحارى توجد مياه جوفية تسمح بالتوسع الزراعى فى نطاق محدود ، ولكن يمكن التحكم فى سريان المياه السطحية ببناء السدود ، ومن ثم الاستفادة منها مباشرة فى أعمال الزراعة المحدودة أو فى الاضافة الى خزانات المياه الجوفية ٠ وفى هذا الشأن يمكن التصويب ناحية المناطق التالية:

(أ) مناطق وادى العريش فى منطقة نخل وفى منطقة الحسنة ، وهذه المنطقة الاخيرة توجد بين خانقين ، وتعد من أنسب المواقع لبناء السدود الحجرية والتحكم فى مياه السيول٠ ويزيد من أهمية تلك المنطقة ٠٠ وجود رواسب التربة المناسبة ٠

(ب) مناطق وادى فيران ، ووادى بعبع ، ووادى سدرى ، ووادى الطيبة ، ووادى غرندل ، ووادى سدر ٠٠ وغيرها ٠ وفى مجارى هذه الوديان يمكن بناء عدد من السدود والتحكم فى المياه ٠

من الواضح اذن أنه توجد فى صحارى سيناء امكانيات معقولة للتوسع الزراعى ، ولكن عدم انتظام السيول التى تحكم ، بالدرجة الاولى ،



مقترحات لصيانة المياه والتربة
فى وسط وغرب سيناء

المورد المائى ، تجعل من غير المقبول ٠٠ تصور قيام مشروعات كبيرة للتوسع الزراعى ، ولكنه ٠٠ مع هذا ٠٠ يمكن تصور قيام جماعات بشرية محدودة تضطلع بعمليات الاستصلاح والزراعة فى المناطق المشار اليها ، حيث يمكن القيام بمشروعات محدودة لصيانة المياه والتربة ومن ثم القيام بالزراعة ٠

أخيرا ٠٠ فى صحارى الوادى الجديد٠٠ توجد المناطق التى تصلح للتوسع الزراعىفى منخفضات طبيعية وسط الصحراء الجرداء ، وهذه المنخفضات – وتشمل الخارجة والداخلة والفرافرة والبحرية ثم سيوة – كانت خلال الازمنة الجيولوجية الحديثة ، وقبل أن تسود حالة الجفاف الحالى ، عبارة عن مواقع لبحيرات عذبة ترسبت فيها طبقات من النوع الطفلى والرملى ، ويصل سمكها الى بضعة أمتار ، وهذه الرواسب هى التى تكون أساس التربة التى يتم استصلاحها فى الوقت الحالى ٠ فى صحارى الوادى الجديد يصير الاعتماد – بالنسبة للمورد المائى – على المياه الجوفية ، وهى من النوع الارتوازى الذى تختزنه صخور الحجر الرملى النوبى ٠ وقد وضح من دراسة هذا النوع من المياه ٠٠ انه من النوع المتحفر ، أى الذى تكون خلال فترة أو أكثر من

فترات الزمن الجيولوجى الرابع ، ولا يتم تجددها فى الوقت الحالى بكميات كبيرة تتناسب مع متطلبات الاستغلال الكبير • واذا أضفنا الى ذلك طبيعة التربة ، وهى من النوع الذى يحتوى على نسبة مرتفعة من الاملاح ، ويزيد من حدتها طبيعة المناخ القاحل فى الوادى الجديد ، الامر الذى يشير الى أن عملية التوسع الزراعى ينبغى أن يعاد النظر فيها ، وينبغى أن تكون متمشية مع الاصول العلمية والتكنولوجية •



تمليح الأراضى فى الوادى الجديد

مراحل الاستصلاح :

تمر عمليات استصلاح الارض بمراحل متعاقبة أوضحها السيد الاستاذ الدكتور مصطفى الجبلى فى محاضرة قيمة فى الآتى :ــ

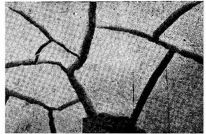
١ ــ مرحلة الدراسه قبل الاستثمار ، وتهدف الى تقييم منطقة الاستصلاح ، وتتضمن من أجل ذلك : القيام بعدد من الدراسات المتكاملة، تشمل مصادر المياه وطرق الرى ، وتقسيم الاراضى ، وتقدير المقننات المائية ، وتتضمن كذلك : القيام بدراسات عن النواحى الزراعية ، وتحسين خواص التربة ، وتحسين السلالات النباتية ، وتحسين الانتاج الحيوانى •• وغيرها • وفى هذه المرحلة•• لا يمكن اغفال النواحى الاجتماعية ، وخصوصا فيما يتصل بعمليات التهجير وملاءمة البيئة • وهذه المرحلة يمكن أن تعتمد على النواحى القومية الخالصة ، ولكن يحدث كثيرا أن تشترك المنظمات الدولية فى مرحلة الدراسة قبل الاستثمار، وهو ما يجرى فى الوقت الحالى فى منطقة الساحل الشمالى الغربى ، وفى منطقة بحيرة ناصر ، حيث تتحقق الاستفادة من الخبرة الدولية فى هذا المجال •

٢ ــ المرحلة الانشائية : وهى تتضمن القيام بالعمليات التنفيذية الخاصة بمشروعات الرى والصرف ومشروعات التسوية • وهذه المشروعات لا بد أن تتوافر فيها درجة كافية من ناحية الدراسة ومن ناحية التخطيط ، وذلك للمحافظة على مياه الترع من التلوث ومن الضياع فى الصخور المسامية ، ولتحقيق الفاعلية من وجود المصارف ، والا أصبحت مجرد قنوات لاقيمة لها• وفى مشروعات التسوية •• هناك ضرورة للمحافظة على التربة من الانجراف وخصوصا فى مناطق الصحراء •

٣ ــ مرحلة اعداد الارض : وتتضمن العمليات التى تتصل بغسيل الارض وازالة ما بها من أملاح • وفى غالبية الاحيان تتم هذه العمليات بطريقة الغمر ، ولكن ليس ثمة ما يمنع أحيانا من استخدام الرى الكنتورى ، أو الرى بطريقة الرشاشات ، حسبما تسمح به طبيعة التربة وامكانيات التنفيذ • وفى هذه المرحلة لا بد أن تكون الصورة واضحة بالنسبة لحركة المياه الارضية ، خشية أن تتأثر بها المناطق المجاورة والتى تنخفض عنها طوبوغرافيا •• الامر الذى يؤدى الى تراكم المياه المالحة بها ، ومن ثم الى تدهورها •

٤ ــ مرحلة الاصلاح وتحسين خواص التربة: وتتوقف طرق المعالجة على نوع التربة ، وهل هى طينية ملحية أم جيريه أم رملية فلكل منها أسلوب خاص للعلاج • وفى هذا الشأن تلعب الخبرات العالمية دورا كبيرا وخصوصا فى مجال تحسين الاراضى الرملية •

٥ ــ مرحلة الزراعة غير الاقتصادية : وتتبعها مرحلة الزراعة الاقتصادية ، ثم مرحلة الانتاج العالى ، ويرى الخبراء أنه للوصول الى تلك المرحلة يلزم ما لا يقل عن خمسة عشر عاما من العمل والمراقبة ، مع استمرار البحث والتطبيق • وفى تلك المراحل تظهر أهمية معاهد البحث العلمى المتخصصة التى ينبغى أن تلقى بكل ثقلها فى موضوعاتها المتشعبة ، ثم لا بد أن يكون هناك تعاون مطلق بين تلك المعاهد وبين مراكز الانتاج•



الارض الجديدة فى شمال سيناء

أضواء على تجربة الجمهورية العربية المتحدة فى هذا الميدان :

بدأت التجربة المصرية فيما يتصل بعمليات التوسع الزراعى فى الصحراء ٠٠ فى غضون عام ١٩٢٥ ، وكان الاهتمام موجها الى مناطق محدودة فى اقليم الساحل الشمالى للبحر المتوسط عند رفح والعريش وبرج العرب ومرسى مطروح ، والى مناطق أخرى محدودة فى الواحات وخاصة فى سيوة والخارجة والداخلة ، وكان الاهتمام موجها الى اشجار الفاكهة والاخشاب والاعلاف وبعض النباتات الطبية والعطرية ٠ وقد تحقق من خلال تلك التجربة ـ امكان استغلال أجزاء من تلك المناطق استغلالا اقتصاديا ، كما تحقق مولد جيل جديد من المتخصصين فى شئون الزراعة والرى فى الصحراء ٠

وبعد قيام الثورة المصرية فى غضون عام١٩٥٢، كانت هناك انطلاقة كبرى لتعمير الصحراء ، وخصوصا فى منطقة الوادى الجديد ، وفى منطقة التحرير ، ثم فى شمال سيناء ٠ وفى ظل الممارسة على هذا النطاق الواسع خلال الست عشرة سنة الماضية برزت أمور كثيرة تستحق التأمل ، وهذه نستطيع أن نجملها فى نواح ثلاث :ـ

أولا ـ النواحى البشرية والاجتماعية : وقد تأكدت مقدرة الفرد المصرى على العمل الدائب تحت الظروف القاسية فى الصحراء ٠ ونستطيع أن نقول : انه يوجد لدى الجمهورية العربية المتحدة، فى الوقت الحالى ، عدد معقول من البحاث والفنيين والعمال الذين تتوافر لديهم الخبرة الكافية بشئون العمل فى الصحراء ٠ وعندما نذهب مثلا الى منطقة باريس فى الواحات الخارجة والى منطقة أم صابر فى التحرير ، سوف نجد قرى متناثرة يسكنها مهاجرون من وادى النيل ، ويعملون بجد فى فلاحة الارض ، حيث صارت لهم ملكيتها ، وصارت لهم كذلك المقدرة على التفاعل مع البيئة الجديدة هناك ٠

ثانيا ـ النواحى العلمية : وقد تأكدت أهميتها فى جميع المجالات التى تتصل بالمورد المائى ، وتتصل بالتربة ، وتتصل كذلك باختيار النباتات الملائمة ، وكذلك حيوانات الحقل ٠٠ وغيرها ٠ وفى مرحلة الانطلاق المفاجىء : سارت الاعمال التنفيذية بطريقة تفوق كثيرا مقدرة البحث العلمى على السير والحركة ، وتولدت عن ذلك أخطاء كثيرة ، من أبرزها : تدهور خزانات المياه الارتوازية فى الوادى الجديد ، وتمليح الارض المستصلحة فى هذا الوادى ، وكذلك فى بعض الأجزاء من القطاع الشمالى لمديرية التحرير٠ وقد اقتضى الامر ، فى الوقت الحالى ، اعادة النظر فى كل ما يتصل بمشروعات التوسع الزراعى فى الصحراء ، وفى الوقت نفسه توطيد الآصرة مع أجهزة البحث العلمى المتخصصة فى هذا المجال ٠

ثالثا ـ النواحى الاقتصادية : وقد تأكد ان عمليات التوسع الكبير فى الصحراء تفتقر حتى الآن الى الاصول الاقتصادية المتعارف عليها ، من ناحية بسبب عدم استجابة الارض وخصوصا الاراضى الرملية (وهى تشكل حوالى ٥٠٪ من مجموعة الاراضى المستصلحة) ، ومن ناحية أخرى بسبب مشكلات التمليح وخصوصا فى مناطق الوادى الجديد ، حيث يتعذر القيام بمشروعات كبيرة للصرف ، ومن ناحية ثالثة بسبب عدم كفاية الموارد المائية وتمليحها المتزايد، مثل الوادى الجديد ، والعريش ، ووادى النطرون ٠ من أجل كل هذا تجرى اعادة النظر فى كثير من المشروعات والعودة الى حظيرة الامان التى يحكمها البحث العلمى ٠

سطـــور من كراسة مترجم

بقلم: محمد عبدالله الشفقى

المترجم عاشق الكلمات .
تؤرقه . وتضنيه . وتراوغه .

ليس ادل على هذا من ان الكلمة ـ فى النص الاجنبى ـ قد لا تحمل المعنى الوارد فى القاموس . انها تاخذ وسط شقيقاتها فى الجملة معنى جديدا . انها مادة محايدة ينسكب عليها اللون الاحمر فتحمر وتحاط بالاصفر فتصفر .

هذه هى الكلمات العابثة المراوغة . معناها ليس فى « القاموس العصرى » ولا فى « قاموس النهضة » ولا فى اى قاموس ، وانما هى تستمد طاقتها المحركة من النص ، واذ ذاك تكتسب معنى جديدا .



من مزايا الترجمة انها تجعل المترجم يحترم الكلمة ، ويحترس فى استخدامها .

المترجم رجل يتعامل مع الكلمات ، مستخدما ـ فى اخلاصه ـ ميزانا حساسا . هو اذن مطالب بان يعمل حسابا لكل كلمة ، والا ينساق الى « البحبحة » ، فهو يرتاد ارض الغير ويجب الا يخون الغير . النص الأصلى ، فى نظر المترجم الامين ، اشبه بنص قانون ، لكل كلمة فيه وزن ، وحساب ، وعليه الا يسىء تفسير هذا القانون . المترجم الأمين لا يقع فريسة البلاغة او العبارات الرنانة او الجمل الفضفاضة التى هى اوسع واضخم من الجسد الذى خلقت له ... اوسع واضخم من المعنى ومن المضمون .

هكذا يؤمن المترجم ، بمرور الوقت ، بان لكل كلمة خطرها ووزنها ورائحتها ، وان الكلمات لا تلقى ابدا على عواهنها ، ولا تقدم ابدا بغير حساب . وهكذا يتعلم الدقة وينسى « البحبحة » والتساهل . فاذا اراد ان يكتب مقالا او دراسة فقد يكتشف انه استفاد من الترجمة ، فجاءت كتابته دقيقة ، وربما جاءت ذات طابع برقى ، فالكلام موجز ، والرسالة لاتستخدم عبارة لا لزوم لها ، لأن المترجم اعتاد ان يحذف مالا لزوم له ، اعتاد ان يتفادى ماهو فضفاض .



هناك مترجمون بلغت بهم الجراة ، او قوة الشخصية ، او سعة الأفق ، أنهم يترجمون احدى الكلمات ترجمة جديدة على اساس ان هذا هو المعنى المقصود . ولقد قرات ان فولتير ، حين تعرض لترجمة مناجاة هاملت الشهيرة التى يختار فيها بين الحياة والموت ، صادفته كلمة conscience وتعنى ـ كما هو معروف ـ الضمير . لكن فولتير ارتأى ان المقصود هنا الدين ، فكان ان ترجم conscience الى : دين .

اخشى ان يقرا المترجمون هذه الواقعة فيتوكلوا على الله ويتصرفوا كما يرون .

لكن .. ليس كل مترجم فولتير !

واريد ان اضيف ـ فى معرض الحديث عن واقعة فولتير ـ رأى القائل انه ليس ببعيد ان شيكسبير كان يقصد ايراد كلمة الدين لكنه خشى ذلك لحساسية الكلام عن الدين من فوق خشبة مسرح ، وفى عصر كعصر شيكسبير !



ثمة شرارة لابد أن تنطلق من احتكاك المترجم بالمؤلف

وبالنص الأجنبي ، ومن احتكاك النص الاجنبي باللغة العربية . والشرارة اسمها « الروح » . و « الروح » تتحقق بمعايشة النص ، والتأثر والاعجاب به ، والانصات الصوفي الى رنين الكلمات . نعم . فهناك حاجة الى ترجمة رنين الكلمات ، وهو شيء لا يسعفنا فيه القاموس وانما تسعفنا فيه المعايشة .

وفي سبيل المعايشة تحتاج ساعات الترجمة الى خلوة، والى الجلوس الى النص في جو من الصمت المطبق حتى نستمع الى انفاس النص الأجنبي ورنين كلماته .

لان ١ + ١ لا تساوى في الترجمة ٢ بالمرة .

ولأن « الروح » أشبه بتلك الكلمة العامية السحرية التي يتداولها شعبنا في قاموس المطبخ ، حين يتحدث عن « النفس » (بفتح النون والفاء) . فمقادير الطعام المحسوبة بالميزان قد لا تصنع طبقا جميلا وانما هناك من تصنع الطبق بروح يعجز شعبنا عن تفسيرها فيسمونها « النفس » !



على المترجم الا يكون انانيا او استعراضيا . عليه ان يتعبد في محراب النص الذي يترجمه ، يقف عند اعتابه ويرخي عينيه ويتكلم بهمس . على المترجم أن يختفي من النص تماما ويترك المؤلف الأجنبي يتكلم . وبقدر ما يختفي المترجم بقدر ما تكون له شخصيته المتميزة في نظر القراء ! هذه هي المفارقة الرائعة وهذا التميز هو الجائزة التي سيحصل عليها لقاء تواضعه واخلاصه .

والمترجم الأناني والاستعراضي ، والمترجم الذي يترجم بلغته هو ، سيترجم ديكنز بنفس اللغة التي يترجم بها همنجواي ، وسيجعل رنين الكلمات عند الاثنين واحدا ، فيا لفظاعة الجرم !



ومادام الحديث قد تطرق الى الفارق بين ديكنز وهمنجواي فلا باس من التعميم وتاكيد الفارق الاساسي (الذي يجب أن يحترمه المترجم) بين ترجمة القديم وترجمة الحديث . ولقد وجدت نفسي في هذه التجربة حين ترجمت منذ فترة قصة للكاتب الأمريكي المعاصر سالنجر «جميل فمي وخضر عيوني» فاكتشفت ان حداثة اسلوبه وجدته واقترابه من لغة الحوار، كل هذا يفرض لغة مبسطة معبرة في بساطتها ، مركزة أشد التركيز ، خالية من جزالة الألفاظ في الماضي . وبالأمس كنت أترجم قصة « ديفيد سوان » لكاتب امريكي آخر هو ناثانييل هوثورن ، لكنه من مواليد القرن الماضي ، يكتب بجزالة كتاب الأمس ، وفصاحتهم .

وكان من الضروري ان تؤخذ الجزالة في الاعتبار ، وأن يكون رنين الكلمات رنين ارغن أو شيلو ، لا رنين كلارنيت كما هو الحال عند سالنجر .



مثلما يرتاد المستكشف آفاقا مجهولة دوما ولا يقف عند حدود ما يعرفه ، ومثلما يتطلع العالم الى الاكتشاف التالي، ومثلما يختبر المصارع امكانياته دائما ويتطلع الى رقم قياسي جديد يحققه .. يتعين على المترجم الطامح الا يقف عند قمة نجاحه في سعادة بليدة ، ألا يقنع بانه ترجم شيكسبير او ملتون .

ثمة اراض بكر تنتظر المترجم المعاصر وتتحداه وتطالبه بان يستكشفها ويحدقها .

نعم .. تتحداه !

لأني احس بان همنجواي يتحدانا ، وبان سالنجر يتحدانا ، وبان جون أوبدايك يتحدانا ، وبان فوكنر يتحدانا .. الخ .

أساليبهم جديدة علينا ، تشفق علينا في عطف حين تجدنا نفتح القواميس في حيرة ، لأن مفتاح سطورها ليس في القواميس .

ثمة سمات في همنجواي وسالنجر - بصفة خاصة - تتحدى المترجم المعاصر ، سمات تتجلى في انهما يكتبان بكبرياء ، ولا تقول سطورهما كل شيء ، ويكتبان ببرود خادع يخفي تحت طبقته الثلجية نارا مستعرة . ان المترجم هنا يقتحم أرضا خطرة .فالأدب العربي كثيرا ما يستعين بلغة ملتهبة . ولو ترجم المترجم الأسلوب البارد ببرود فلربما احس القراء بالدهشة والضيق وعدم التصديق ، وربما نعوا على المترجم عجزه .

كيف نحل هذه المعادلة الصعبة ، معادلة ترجمة همنجواي الى العربية ؟



وسيواجه المترجم تحديا كبيرا قادما من أمريكا وانجلترا مثلا في أدب «البيتنكس» . فكتاب هذه المدرسة يستخدمون الكلمات الانجليزية بمعان جديدة لا ينفع فيها القاموس القديم . كذلك يخترعون - بحيويتهم الهائلة - كلمات انجليزية جديدة سيواجه المترجم العربي اشكالات في نقلها الى العربية .

ثمة تحد آخر يشكله الأدب الأمريكي ، ويتمثل في أدب الجنوب ، فلأدب الجنوب لغته الخاصة ، وموسيقاه ورنينه . شيء مختلف تماما عن أدب الشمال . وعلى المترجم العربي أن ياخذ هذا في اعتباره .



مادمنا نعيش في عصر العلم والصناعة فلا باس من استعارة تعبير صناعي في معرض الحديث عن الترجمة . هناك تعبير « التجميع المحلي » أو « التصنيع المحلي » لسلعة أجنبية. هذا التجميع أو التصنيع ان هو الا « ترجمة » للسلعة الأجنبية . وما أكثر الأخطاء التي ترتكب - في ميدان التصنيع - حين تبدو السلعة صورة مشوهة شمطاء للسلعة الأصلية . وما أكثر الأخطاء التي نرتكبها - في ميدان الترجمة - حين يبدو النص المترجم صورة مشوهة شمطاء للنص الأصلي .

صورة لا يدرك صاحب النص الأصلي مدى بشاعتها . لانه لا يعرف لغتنا . ونحن - في هذا المجال - نتمتع بحرية ضارة لا يتمتع بها - على سبيل المثال - المترجم الفرنسي الذي ينقل الى الفرنسية نصا انجليزيا لأديب انجليزي يعرف الفرنسية ويراجع الترجمة ليرى هل أنصفه المترجم أم لا !

عندما ترجمت أفريل بايمان رواية ترجنيف « الآباء والأبناء» الى الانجليزية أشارت الى ضرورة عرضها على خبيرين: شخص انجليزي يجيد الروسية وبذلك يكتشف أية أخطاء أو مغالطات في الترجمة ، وشخص انجليزي ذواقة يحكم على الترجمة الانجليزية من حيث سلامة الأسلوب وسلاسة العبارة .

انما أوردت هذا الخبر للاشارة الى افتقارنا الى هذا الخبير . فمن هو الايرلندي الذي بلغ من اتقانه للعربية انه سيقرأ ترجمتنا ل « يوليسيس » مثلا ويقول ان جويس لم يقصد هذه العبارة أو ذاك المعنى ؟ هل سيحل المستشرق الاشكال ؟



هناك كتاب أجانب يبلغ من عظمتهم ، وشموخ فكرهم، أنهم يطلون في كبرياء وتألق وسط ترجمة عربية سيئة !

من هؤلاء سارتر وكامي . فلقد قرأت لهذين الأديبين المفكرين ترجمات عربية ركيكة . غير ان روعة الفكرة عندهما كانت أعظم من ان تنسفها رداءة الترجمة .

كل الذي استطاعت الترجمة تدميره هو روعة الصياغة أو جمال الأسلوب . غير أن الفكرة كانت أعمق من ان تخفيها الترجمة الباهتة .

ولقد كانت هذه الترجمة سببا في اصابتي بعادة مريضة، وهي : التلذذ بقراءة ترجمات ركيكة لأعمال كتاب كبار . ذلك ان هذه الترجمات الركيكة أصبحت — عندي — اختبارا لمدى عظمتهم ، فاذا استطاعوا ان يؤثروا في ويشدوني ، رغم هذه الترجمة ، فمعنى هذا أنهم أنبياء أو سحرة يتخطى خيالهم وفكرهم حدود القصور الانساني !

اذا انصرف المترجم الى الترجمة انصرافا تاما ثم جرب حظه في التأليف فقد يجد الناس في تأليفه تراكيب غريبة . ان الترجمة تتسرب الى أسلوبه حين يؤلف شيئا نابعا من ذاته ، ويؤلفه بلغة وطنه . وقد لا يدرك هو ذلك ، وانما يدركه الآخرون .

وقد لفت صديقان نظري الى وجود بعض تراكيب غريبة — كأنها مترجمة — في بعض النصوص التي أؤلفها فوا أسفاه !



رسالة الى مترجم يريد أن يبدع ويفكر :

أخي :

لا تستغرق في الترجمة وتستسلم لها حتى لا تعيش في دوامتها فلا تفكر في شيء آخر غيرها . ان الترجمة ، بالنسبة لمن يريد الابداع والتفكير ، نعمة ونقمة في نفس الوقت . فهي تزوده بثقافات عديدة عميقة ، كما أنها تكفل له الغوص الى أعمق أعماق النصوص ، وفهم مرامي المؤلفين ، ذلك لأن المترجم يعيش مع النص أكثر مما يعيش أي قارىء آخر .

هذه هي نعمة الترجمة . أما نقمتها فهي انها قد تتحول الى « أفيون » يخدر المترجم فيستريح الى الترجمة ويستنيم ، ولا يفكر في انتاج أشياء أخرى غير الترجمة . وانا اتحدث هنا عن المترجم الذي يريد أن يكتب ، والذي لديه قدرة — ولو متواضعة — على ذلك . انها تورث المترجم ، بمرور الوقت ، قدرا من السلبية ، واذا به يتعود على القراءة فقط ، وعلى تلقي المعلومات . هو لا يفكر الا داخل قفص كبير اسمه الكتاب الذي يترجمه . ويعتاد هذه الطريقة المريحة ، لأن الترجمة عملية مريحة نسبيا للمترجم الممتاز . وينسى مترجمنا كل شيء آخر ، ينسى كتابة المقال او القصة القصيرة أو القصيدة .. الخ . وحتى لو كتب هذا فانه سيورد آراء غيره .

من عيوب الترجمة أيضا انها تشعر المترجم برهبة ، انها تطلعه على الروائع فيحس انه لا يستطيع ان ينتج مثلها او ينتج أي شيء يدانيها . كما أن كثرة الكتب التي ترجمها تشعره بأن كل شيء قد قيل ، وبانه ليس هناك ماهو جديد ، فلماذا يبدع هو ؟



احيانا تمر بي لحظات يأس قاتم ... لحظات أتساءل فيها : وماذا بعد الترجمة ؟ نعم .. ماذا بعد الترجمة ؟ هل سأظل أترجم ؟ هل كنت أريد ، وأنا في مطلع حياتي ، أن أغدو مترجما ؟ لا أظن .. فالظروف هي التي ساهمت في اضطلاعي بهذه الوظيفة . كنت أريد أن أؤلف فقط ، أو أؤلف كثيرا وأترجم قليلا . فاذا بالترجمة هي الانتاج الذي يطغى على كل شيء !

على المترجم أن ينقذ نفسه اذا وجد ان الرغبة في الابداع تناوشه وتؤرقه . الترجمة ، لمن يريد أن يبدع ، قد تقضي عليه ، فيظل طوال حياته مترجما . ثمة نوع من المترجمين يستسلم أمام هذا الفن — فن الترجمة — استسلاما كاملا ، وينتهي به الأمر الى تفضيله على ماعداه ، وهو الذي لو أخذ حذره واهتم بتنمية ملكاته الابداعية فلربما صار كاتبا مبدعا . هذا النوع يرضى في النهاية بالترجمة ويقول انها أهم شيء في هذا العصر ، وإن المترجم يتمتع بهيبة كبيرة ، ويكسب كثيرا ، ويستفيد من الأشياء التي يطالعها ويقضي معها فترة طويلة قبل أن يترجمها ... الخ .

انه استسلام كريه ممقوت . وهناك أسماء كثيرة لمترجمين عباقرة كان من الممكن أن تطغى أعمالهم المؤلفة على أعمالهم المترجمة ، ولكنهم لم يسارعوا الى انقاذ انفسهم في الوقت المناسب .

اننا نترجم كثيرا في هذه الأيام . ولكن ، هل كتب على هذه الفترة من فترات حياتنا ان يسميها أحفادنا بعد ذلك ب «عصر الترجمة» ؟ شبعنا من هذا والله ، ولن يرضيني قول القائل : ان هناك فترة خصبة رائعة ستعقب هذا العصر ، عصر الترجمة يمهد دائما لعصر آخر مزدهر يظهر فيه العباقرة والمؤلفون الذين استفادوا مما ترجمناه . شبعنا والله من هذا الكلام ، ان هو الا تبرير يعبر عن قدرية مؤلمة . فالواقع اننا جيل يفتقر الى الخصوبة . ولنستعرض أي مجلة أدبية محترمة عندنا .. دراسات ودراسات ، ونقد وتحليل وتلخيص وترجمة ، ومقال وعرض ويوميات وتعليق .. الخ ثم قصة واحدة جيدة وقصيدة واحدة جيدة ومسرحية تتعثر وهي تمشي في هزال .

ومن المؤلم حقا أن الترجمة مجزية — ماديا — أكثر من

التأليف • ان معظم الأشياء التي ألفتها واعتصرتها من روحي لم آخذ عليها أجرا عند النشر • ولا يبذل غير الجهد الذي ... أما الترجمة ••• انها تساعدني في معاشي • وقد دفعني هذا ـ آخر الأمر ـ الى الاهتمام بها أكثر من التأليف ! ففي الأمر • شاعت سموم الترجمة في دمي • كل شيء أنظر اليه الآن على ضوء الترجمة • اذا قرأت كتابا أجنبيا وأعجبني صحت على الفور : آه • انه يصلح للترجمة • ان اعجابي بأي كتاب أصبح معناه أن هذا الكتاب يستحق الترجمة • وعندما اقرأ أي شيء بالانجليزية اتساءل : آه • لو كنا نترجم هذه العبارة فماذا نقول ؟ وعندما اقرأ كتابا مترجما بالعربية أتساءل : آه • هذه الجملة • ترى كيف كانت في الأصل ؟



الترجمة قد تصيب عاشقها بالسلبية ! فقد يعتاد التفكير بعقل غيره • انه لا يفكر بذهنه هو • ولا يبذل غير الجهد الذي تتطلبه الترجمة • ومهما بلغت صعوبة الترجمة فانها لاترتفع الى مرتبة التأليف والابداع على الاطلاق • ان التأليف يتطلب اعمال الفكر • يتطلب ابداع خيوط من العقل • ونسج هـذه الخيوط • وعرض النسيج في السوق • وساعتها يتعرض الكاتب ـ عاريا ـ لعيون القارئ الفضولية • الناقدة • التي لاترحم • أما المترجم • حتى ولو كان مجيدا • فانه لا يتحمل مسئولية العمل الذي ترجمه • انه « ينفذ تعليمات غيره » ! يترجم مؤلفات غيره • وهو لايتحمل الا مسئولية الترجمة وحدها : هل هي امينة أم مزيفة ؟

ولا شيء ـ واسفاه ! ـ غير ذلك •



ساسوق ما قاله اندريه جيد في مذكراته متحدثا عن الثمن الذي يدفعه كاتب تتنازعه الترجمة •• والتاليف • يقول اندريه جيد :

« ان سر ستندال الكبير •• هو أنه كان يبادر الى الكتابة فورا • وهكذا • فان فكره المشحون بالانفعال يظل حيا • نضر الألوان كفراشة جديدة فاجاها هاوي الفراشات وهي تخرج من الشرنقة • من هنا يتحقق هـذا العنصر : عنصر التوثب والتلقائية • والغرابة • والمفاجاة • والتفتح ••• يبدو وكأن فكره لا يصبر على ارتداء الحذاء • انه يبدأ في العدو • يجب ان يكون هذا مثلا يحتذى • وبعبارة أصح : كان يجب ان احذو حذوه في غالب الأحيان • الفنان يضيع حين يتردد • من هنـا يناله الضرر اذا هو مارس الترجمة • فحين تترجم فكر غيرك يصير لزاما عليك ان تدقق هـذا الفكر • وتكسوه • واذا بك مشغول بالبحث عن انسب كلمة • انسب تعبير • ويقر في فؤادك ان هناك عشرين طريقة للتعبير عن شيء • وان طريقة منها احسن من الباقيات • وتنساق الى هذه العادة الرديئة : عادة فصل الشكل عن المضمون • فصل الانفعال ••• عن الفكرة • في الوقت الذي يجب الا تفصل فيه بين الاثنين » •

انتهى كلام اندريه جيد !



ما أشق ترجمة النصوص المرحة • وما أكثر الترجمات العربية التي تميت مرح الأصل لأن المترجم يتناول النص بوقار مخيف • لاجئا الى القاموس بين كل ثانية وأخرى • فيموت رنين الضحكات التي تجلجل في السطور الأصلية •

المادة المأسوية تستسلم للمترجم بسـهولة • لأن المأسوي مؤثر بطبيعته • عميق بطبيعته • يبقى على شيء من تأثيره وعمقه رغم حواجز الترجمة •

أما الملهاة فتحتاج الى مترجم في أعماقه مرح فطري • ونظرة ساخرة رحبة الى الحياة • ولغة تسعفه في اللحظة الحرجة •



تأكد لي • بمرور الوقت • ان ترجمة الأعمال الأدبية أصعب أنواع الترجمة • وان ترجمة المسرحيات ـ بوجه خاص ـ من أشق المهام (باستبعاد الشعر مؤقتا • فلترجمة الشعر مشكلة خاصة !)

اليوم ذهبت الى الاذاعة • دخلت الاستوديو لأشهد عملية تسجيل مسرحية ترجمتها • جلست في حجرة المخرج المطلة على قاعة التمثيل • بيننا وبين الاستوديو الذي يقف فيه الممثلون زجاج سميك • واخذوا يمثلون • يرددون الألفاظ التي شاء لي حظي العاثر ان اختارها • واكتشفت انني انتفض في بعض الأحيان • من الخجل والضيق • اذ اكتشفت أن هناك كلمات متعثرة • متحجرة • كلمات « غير تمثيلية » • كانت هذه الكلمات « الناشفة » بمثابة جبال من الجليد ترتطم بها السفينة الهادئة فجاة وبدون سـابق انذار •

الممثلة تتكلم بعذوبة • تتكلم الفاظا اخترتها انا • فترضى بذلك غروري • ثم تعترضها فجاة كلمة كالشوك • كلمة قد تكون صعبة لغويا • او غير موسيقية • او مبهمة او باردة • فتقف الممثلة • وتكتشفها • وتخرج من دور الممثلة الى دور قارئة تقف امام القمطر تقرا صفحة مملة من كتاب مطالعة ممل •

واخذت أسائل نفسي وانا اتصبب عرقا : من المسئول؟ انا • ام مؤلف النص • ام الممثلة • ام اللغة العربية ؟

طبعا تختلف المسئولية باختلاف الظروف • واحيانا تقع المسئولية على الجميع • المؤلف الذي ترجمت مسرحيته جديد بعض الشيء علينا • ومسرحياته تعالج اشياء ربما لم نالفها • المؤلف مسئول اذن • وانا مسئول ايضا • لانه يتحتم علي وانا أترجم ان اتذكر دائما انني ساكتب شيئا ليس للقراءة وانما للالقاء • للالقاء المسرحي• ان الوقوع في فخ الجمل الرنانة جريمة لا تغتفر في المسرحيات • واكثر المسرحيات المترجمة تقع في هذا الخطأ • وبذلك تستمع الى ألفاظها فكأنك تستمع الى أسلوب مواعظ • أو خطب • وقد اعتدنا ان نتندر على انفسنا وعلى غيرنا من المترجمين فنقول ان من يفتح « البرنامج الثاني » فجاة قد يسمع هـذه الجمل :

ـ ولكنك • والحق يقال • بسبيل ان ••

ـ ويحك • جون • قلت لك دعه بربك ••

ـ أوه • حسن • ان الأمر ليحزنني حقا • فماذا انا فاعل ؟

عبارات ذات ايقاع غريب على اذن المستمع الذي يريد ان يثقف نفسه • ونحن نريد ان نجتذب هـذا النوع من

المستمعين . فماذا يحدث ؟ ان المستمع ينتفض ويحس انه يستمع الى « خواجة من الكاتب الانجليزى » يحاول ان يكلمه باللغة العربية .

والذنب ذنب الممثل والممثلة ايضا . فنحن بحاجة الى طبقة جديدة من الممثلين والممثلات الاذاعيين المؤهلين لتمثيل مسرحيات « البرنامج الثانى » و « مسرح الجيب » .. الخ .. ان الأمر يتطلب ممثلين مثقفين ، لكى يفهموا النص ، ويتذوقوه ، ولكى يستطيعوا قراءة الترجمة العربية عن وعى وادراك والمام بالأساليب . بل لقد تمنى احد الزملاء المترجمين لو ان هناك ممثلين يجيدون قراءة الأصل الأجنبى بلغته اولا ، لكى يفهموه حق الفهم ويعيشوا – بلا وسيط – مع ذبذبات الأسلوب ، ثم يمثلون بعد ذلك بالعربية وهم يعرفون دورهم جيدا .

اخذت هذه الخواطر تهاجمنى وانا جالس بجانب المخرج . كان يشد شعره احيانا ، ويشتم الممثلين ، ويخبط بقبضة يده على المائدة التى امامه ، ويتوسل الى الممثلة الصغيرة ان تنطق اسم البلد نطقا صحيحا ، وان تعرف ان هذه الكلمة الغريبة هى اسم شخص لا اسم نوع من الفاكهة ، وان الذى يتكلم الآن هو الطبيب ، وان هناك شيئا اسمه الفلسفة الرواقية ، وانه لا داعى الآن لأن يشرح لها ماهى الفلسفة الرواقية كل ما يهمه الآن ان هذا الاصطلاح جاء على لسان البطلة .

وتذكرت مسرحية صغيرة مترجمة حضرت تسجيلها ايضا ، وكانت تتطلب ممثلتين فقط يدور بينهما الحوار طوال الوقت ، وكانت الممثلة التى تقوم بالدور الرئيسى قديرة اما الثانية فلم تتعود على هذا النوع الجاد ، ولكنها كانت خفيفة الظل . ظلت تتعثر وهى تتفوه بجمل هذه المسرحية الصغيرة « شىء لايقال » لتنسى وليامز – واخيرا ، وفى غمرة يأسها ، تطلعت الى فى غيظ من وراء زجاج الأستوديو ، وقالت :

– « شىء لا يقال » ايه يا أستاذ ، دا شىء لا يمثل .



ثمة صفحات ثقيلة على النفس عند ترجمة المسرحية ، اى مسرحية . انها الصفحات الخاصة بـ « التوجيهات المسرحية » . ليست فيها سلامة الحوار وحرارته . وهى – فى كثير من الأحيان – معقدة ، حافلة بالمطبات ، مليئة بالمفاجآت ، فى صورة كلمات جديدة ، ووصف اشياء قد تكون غريبة علينا . وهى كثيرا ما تتحدى المترجم بتعقد الصورة التى ترسمها . فهى ترسم ديكورا يتعين عليه ان يتصوره ، وتصوغ الأمر احيانا فيما يشبه اللغز او « الفزورة » : تتحدث عن باب فى مؤخرة المسرح ناحية اليمين ، وباب فى مقدمة المسرح لكن ناحية اليسار ، ومائدة فى الزاوية الشمالية الشرقية ، ولوحة فى الثلث الأول من الحائط الأيسر ، وسجادة تبريزى تحت مائدة من عصر النهضة تحت ثريا بها عشرة مصابيح ثلاثة منها فقط مضاءة هكذا اراد المؤلف .. الخ .

وكان الله فى عون القارىء .. والمخرج .. والمترجم الذى يتعامل هنا مع مادة باردة ، مملة ، معقدة . هو يعرف انها قد تكون بالغة الأهمية . لكن .. لكنها قد تقطع عليه حبل انصرافه الى النص والى الحوار النابض بالحياة .



تعلمت ان اترجم المسرحيات وفى ذهنى ، فى كل كلمة عربية اضعها على الورق ، انها ستنقذ اذاعيا . تعلمت ان اترجمها وفى ذهنى ان الكلمات ستتحول الى صوت منطوق. وهذه هى المشكلة . على الترجمة ان تتحول الى رنين ناعم، الى عبارات ينطق بها الممثلون بلا افتعال ، ينطقون بها وكأنهم يدردشون فى غرفة معيشة او امام كنيسة او فى الشارع .

وليس معنى هذا انى نجحت . انما اريد ان اقول انى حاولت ، وانه يجب ، عند التصدى لترجمة اية مسرحية ، ان يضع المترجم فى اعتباره ان المسرحية تكتب للتمثيل ، وان الكلمات لو خرجت جامدة ثقيلة استعراضية فستخرج من افواه الممثلين باردة مفتعلة متحذلقة .

يزداد هذا المطلب الحاحا حين تكون المسرحية واقعية ، وحين يكون ابطالها اناسا عاديين ، من الشارع والمكتب . لا مجال هنا لفصاحة مسرحية « العباسه » او « مصرع كليوبترة » ولا مجال هنا لـ « بربى سالتك ان ... » .



تلعب ترجمة النص المسرحى دورا كبيرا فى نقل مذاق المسرحية .

ان ترجمتين لنص مسرحى واحد قد تسفران عن مسرحيتين . تسفران عن تفسيرين .

وحتى لا اتهم بالمبالغة فانى اعود الى كتاب ظهر بالاتحاد السوفييتى بالانجليزية تحت عنوان « شيكسبير فى الاتحاد السوفييتى » . يضم الكتاب ، بين ما يضم ، مقالا لممثل انفق معظم حياته فى دراسة دور عطيل ثم تقديمه على خشبة المسرح . واعتمد هذا الممثل ، فى مطلع حياته ، على ترجمة بالروسية لمسرحية « عطيل » قام بها شخص يدعى وينبرج Wienberg . ثم اعتمد بعد ذلك على نص لمترجمة تدعى ردلوفا Radlova . ولنتركه يحكى لنا قصة التجربة :

« جاءت ترجمة وينبرج مصقولة رتيبة ، وجاءت خلوا من فكر شيكسبير ، بعنفوانه وحيويته . وكثيرا ما كان هذا النص المترجم يحول بين الممثل والصورة التى يحاول ان يبتدعها . وجاء من يصلح هذا الخطأ ، وبشكل رائع . فلقد اعدت آنا ردلوفا ترجمة جديدة ... وهجرت انا ترجمة وينبرج الى غير رجعة ، مفضلا عليها ترجمة ردلوفا. ففى ترجمة ردلوفا احسست برائحة الارض تفوح من كلام شيكسبير ، ووجدت لغة واضحة لا لبس فيها ، لغة تحقق الهدف المنشود » .



ان يقال « طبعت الترجمة بمعامل ... » فيه اغفال لجهد الترجمة .. والمترجم . وكان ترجمة الفيلم جدول ضرب « طبع بمطابع الشمرلى » مثلا . انهم يشيرون هنا الى طبع الترجمة فى معامل فلان دون الاشارة الى المترجم واسمه .

وربما آن الأوان للدعوة الى كتابة اسم مترجم الفيلم ايضا . من يدرى : ربما ادى هذا الى مزيد من الاجادة ،

ومزيد من الاحساس بالمسئولية . وربما ادى الى ظهـور أسماء ، والاستفادة من كفاءات ، وخلق كادر من « مترجمي الأفلام » ممن يتمتعون برهافة وذوق واحساس بالمسئولية .

ربما آن الأوان للدعوة الى كتابة اسم مترجم الفيلم ولماذا يضيع هو وسط قائمة مطولة من الأسماء ، تتصدر الفيلم لدقائق ، وتشمل كل اسم : من الممثل الأول الى المحل الذى اشترى منه المنتج اثاث الفيلم !

***

يجب أن تكون الترجمة للسينما جميلة .. لكن يجب الا يتمادى المترجم فى التنميق والتجميل حتى لا يصرف المشاهد عن الفيلم . فالترجمة هنا تخدم الفيلم . الترجمة تابع للفيلم ويجب الا يتحول الفيلم الى تابع للترجمة .

ويجب أن تكون الجمل قصيرة ، حتى لا يضيع المتفرج الساعتين فى القراءة ويفقد الكثير من خلجات الممثلين وتعبيراتهم الدقيقة ، الخفية أحيانا .

***

ربما كان الوضع المثالى هو أن تتاح للمترجم السينمائى فرصة رؤية الفيلم اولا قبل أن يترجمه . يجب الا نستكثر عليه « عرضا خاصا » من اجله .. معذرة .. من اجـل المتفرجين الذين يجب أن يقرأوا ترجمة امينة مخلصة فيها خلجات الفيلم .

نعم .. يجب أن يرى المترجم الفيلم . وكفى طريقة النص المكتوب على الآلة الكاتبة ، يصحبه المترجم الى بيته ويشرع فى ترجمته ، وأسماء الشخصيات غير موجودة ، وانما هناك فقط حوار بلا اسماء . ويبدأ المترجم مهمته الثقيلة ، بلا اندماج فى المواقف ، وبلا تصور كامل لما سيجرى على الشاشة . الأمر الذى دفع مترجمين كثيرين الى الخلط فى الحوار حين يقتضى الأمر التذكير والتأنيث . فقد يتصور المترجم ان (أ) يخاطب رجلا مع انه يخاطب امرأة .

من أدراه وهو لم ير الفيلم ؟!

***

اقرأ الاعلانات المترجمة بنفس الروح التى اقرأ بهـا الكاريكاتير أو النكات المضحكة . فأكثر الاعلانات المترجمة تبعث على الضحك لو تأملناها . والترجمة الخطأ تبدو فى الاعلان مكشوفة عارية أكثر مما لو كان الخطأ فى نص أدبى مكتوب .

نعم ! أليس من قبيل النزعة الخواجاتى أن تطالعنا كل يوم هذه الصياغة الغريبة « أومو يغسل أكثر بياضا » وهى طبعا ترجمة « امينة » لعبارة Omo Washes Whiter

أليس من قبيل النزعة الخواجاتى ايضا انا كنا نقرأ فى اعلان بالنيون يطل على احد ميادين القاهرة يحث الذين لن يسافروا (!) على السفر فيقول : سافروا الأفضل ؟ ثم نعلم أن الأصل الانجليزى يقول Better Fly... ويذكر بعدها اسم شركة الطيران . أى انه يريد أن يقول : من الأفضل أن تسافروا على ...

ثم نقرأ فى بعض المجلات الشهرية مثلا ، ممن تنشر اعلانات عن بضائع اجنبية لا نتعامل بها فى أسواقنا ، نقرأ ترجمات غريبة لاعلانات عن ساعات وأقلام حبر وغسالات وتليفزيونات ومحاريث . وليس الاعتراض هنا على الساعات والأقلام الحبر والغسالات ... الخ .. انما على طريقة ترجمة الاعلان . ان المترجم (وهو ليس مترجما محترفا قطعا) يترجم الاعلان بقداسة وحرفية رهيبة فلا يبدو فى النهاية اعلانا وانما نصا كان خبراء الحفريات عثروا عليه فوق جدار كهف تاريخى ! والترجمة تغلف الاعلان بغلاف من الفصاحة والوقار أكبر الظن أنه لا يخدم السلعة ولا صاحبها الأجنبى الذى لا يعرف العربية .

حمدت الله على أنى صادفت منذ أيام اعلانا سياحيا أجنبيا يدعو الى زيارة اسبانيا ، اعلانا نجا من قلم مترجم من هـذه المدرسـة ، فظهر وفوقه عبارة انجليزية بليغة بلا ترجمة ولا لجاجة . عبارة تقول بكل كبرياء Spain is Differnet ! ترجمها مترجمو الاعلانات فقالوا : اسبانيا مختلفة ! وبودى لو قالوا : اسبانيا شىء آخر !

***

لا أدرى لماذا اتصور مشهدا (خياليا) يدور بين مترجم الاعلان ومسئول فى شركة تعلن عن سلعتها . ويقودنى المشهد الخيالى الى القاء عبء اللوم على عاتق المسئول ، فانا أتصوره يحشر انفه ويصر على أن تكون له الصياغة النهائية للترجمة . ويقف أمامه المترجم الشاب (وهو فى أكثر الأحيان ليس مترجما وانما هو محاسب أو فى احسن الأحوال رجل علاقات عامة بالشركة ، كل مؤهلاته انه عربى وخريج قسم انجليزى فيا لروعة الالمام بالعربية والانجليزية معا !) يقف أمامه المترجم الشاب يعرض ترجمته للاعلان .. وسط غرفة المسئول الأنيقة . فيمتعض المسئول ويشطبها بالقلم ويتهم الشاب بالتصرف فى الترجمة قائلا له ان الجملة التى يحتويها الاعلان ليست لغزا وان Omo (مثلا) معناها أومو . وان Washes بالله عليه ! معناها يغسل ، وان Whiter معناها أكثر بياضا (ومعناها أيضا أبيض) . اذن : أومو يغسل أكثر بياضا . وسيقول للشاب المرتجف ان فى الامكان أيضا القول : أومو يغسل أبيض . ولكن لا . الأروع أن نقول : أومو يغسل أكثر بياضا . وحين يعود المسئول الى البيت ، سيجلس فى خيلاء وسعادة الى المائدة ويخبر ابنته (التى تدرس فى قسم انجليزى .. مثلا) بانتصاره الأخير . وستفخر ابنته به وتطلب من زميلاتها فى الصباح أن يترقبن ظهور الاعلان وعندما يظهر ستقول لهن : انه من صنع أبى !

***

ربما تجلت نكبة الترجمة الاعلانية فى تلك العبارة التى تصفعنا كل يوم وكأننا أعاجم : النيـل هلتون ، والاصرار على عدم تغييرها بعد أن أشار الكثيرون الى الخطأ فى ترجمتها ـ بدعوى أن التسجيل والعقود والأسهم وكل شىء ! قد سـجل باسم النيـل هاتون وأن التغيير كارثة دولية !

***

أدب شيكسبير أدب انسانى رفيع . ولأن شيكسبير كان انسانا ، وفنانا كبيرا ، فقد كان واقعيا أيضـا وواقعيته واخلاصه لواقع الحياة جعلاه يورد على السنة بعض الشخصيات ، فى بعض الأحيان ، كلمات وصورا مكشوفة .

وحين تعرضت لنص « أغنيات حزينة لمستر تشارلي » لجيمز بولدوين الكاتب الزنجي ، وجدته يكتب بواقعية ، ويجرى حواره على ألسـنة زنوج أمريكيين . والزنوج لا يتحرجون ، ففيهم تلقائية الانسان البسيط الحسي . وفي الدقائق الأولى من الفصل الأول ، في لحظات السخط والمرارة والانفجار ، تتردد على ألسنة بعض الشخصيات كلمات مكشوفة وكلمات تجديف .

ومن أجل أن تظهر هذه المسرحية بالعربية ، ومن أجل أن تفلت من الحكم بالاعدام ، فقد حذفت هذه الكلمات وان أكن — ايثارا للأمانة — قد أشرت الى مواضع الحذف بوضع نجـوم .

على المترجم ألا ينسى النجوم حتى لا يتهم بالتصرف .. وخيانة النص .

والنجوم أضعف الايمان !



يذكرني هـذا بالرواية التي كتبها الروائي الأمريكي المعاصر سالنجر Salinger بعنوان The Catcher in the Rye فقد ترجمت هذه الرواية الى لغات اوربية عديدة ، وترجمت الى الروسيـة . هي جريئة في وقائعها ، وجريئة جدا في ألفاظها . وقد وردت في احدى صفحاتهـا كلمة لا نسمعها الا في الحارات . والقارىء الذكي سيعرف هذه الكلمة اذا عرف أن البطل يقول انه وجدها مكتوبة على احد الجدران .

مترجمون ترجموها بكل صراحة ، ودقة . ومترجمون ترجموها بدبلوماسية وكأنهم يتحدثون عن شيء طبي . ومترجمون وضعوا قوسين وبينهما فراغ ( ) وكان ذلك بليغا جدا .. لكن الكلمة تندلع وسط القوسين .

ماذا نفعل نحن لو ترجمنا الرواية الى العربية ؟

يبـدو أننا لن نواجه مشـكلة ، فلن توافق جهة — أصلا — على ترجمة هذه الرواية . وليس السبب الوحيد هذه الكلمة الوحيدة .. وانما الرواية كلها !



يبنى المترجم الفوري العظيم صرحا غير مرئي . ان عمله وليد لحظة ، وهو يذهب مع ذهاب هذه اللحظة . هو أشبه بالذي يلقي خطابا رائعا ارتجالا لم ينتبه احد الى تدوينه ، فلم يبق للخطاب الرائع المرتجل نص مكتوب .

هو أشبه بالمذيع .

بكاتب العمود الصحفي .

يبنى المترجم الفوري العظيم ، اذن ، صرحا غير مرئي . صرحا في الهواء . هو لا يستطيع اذن أن يمثل أمام لجنة ويقول : ها هي كتبي أو ها هي اختراعاتي !



ما أكثر ما أسمع ، هذه الأيام ، عن المواقف الصعبة التي يتعرض لها المترجمون الفوريون .. المواقف الصعبة . والطرائف . والمفاجآت . لكن ، ربما كان أشق موقف ، أكبر موقف تطلب ضبط الأعصـاب ، موقف المترجمين الفوريين الذين صحبوا مجرمي النازي لحظة الاعدام . لقد قرأت أن عـددا من المترجمين الفوريين كان موجـودا أمام المشنقة لتوجيه الأسئلة — المترجمة — الى أناس تفصلهم عن العدم ثوان قائمة رهيبة .



يمكن ان تؤثر الترجمة على حياة المترجم .

ويمكن أن تؤثر حياة المترجم على ترجمته .

اني أبحث هنا عن التأثير السليم الصحي ، عنـدما يتحرى المترجم الصدق في الترجمة ، فقد يصبح الصدق — بمرور الأيام — احدى عاداته في حياته اليومية .

أو اذا كان رجلا نزيها ومخلصا وصادقا فان هـذا قد يجعل ترجمته نزيهة ومخلصة وصادقة (على افتراض انه تمرس بفن الترجمة ، فالصدق وحده لايخلق مترجما).



حين يشـيع في بلد عـدم الاخلاص ، حين يشيع التراخي وعدم الاحساس بالمسئولية وعدم الرغبة في الاتقان ، وحين تحل « الفهلوة » محل الاجادة و « الشطارة » محل العلم .. حين تعيث الفوضى في بلد فان هذا قد يؤثر على الترجمة أيضا .

يدب التراخي ، وعدم الاحساس بالمسئولية ، وعدم الرغبة في الاتقان ، والفهلوة ، والشطارة .. يدب هـذا كله في النصوص المترجمة . وتظهر في سوق الترجمة ، وفجأة ، أسماء بلا أوراق اعتماد ، تظهر كما يظهر النبات الشيطاني . وكالنبات الشيطاني أيضا تبدو ضخمة وتحدث ضجيجا وتنبت في كل أرض ، طالما أن هذه الأرض لا تجد البستاني الذي يقتلع الحشائش الضـارة ويرفض البذور الفاسدة .



يستطيع المترجم أن يكسر حاجز سلبيته وينضم الى المؤلف الايجابي . يستطيع المترجم أن يعلق على العصر الذي يعيش فيه من طريقته في اختيار المادة التي يترجمها . قد يعلق على قضية الحرية بقصيدة يختارها ويترجمها . وقد يترجم كتابا تكون ترجمته بمثـابة احتجاج — من جانب المترجم — على شيء يريد أن يحتج عليه .

بهذا يستطيع المترجم ان يكسر حاجز سلبيته وينضم الى المؤلف الايجابي الذي أخذ على عاتقه عبء رسالة يسير على الشوك من أجلها .

كل ما في الأمر أن المترجم يحسد المؤلف على جراته ، فالمؤلف يحتج في العراء ، بينما يحتج المترجم وهو مختبىء وراء نص .. أجنبي !



الى

عمال الصلب

للشاعر: علي ذو الفقار شاكر

عام ١٩٦٨

من مصهر الكلمات .. حيث اللفظ تنور على كبدى ..
من ذوب دمع الشمس .. صوت النار كالبركان فى خلدى ..
من نزف جرح بالحمى .. أن دب لين الماء فى الزرد ..
من ذل أمواج خبت .. اعصارها قد كان ملء يدى .

***

انشدت أغنية هوت للسر من داود فى اللهب :
سرا حوته النار للفولاذ عبر الدهر والحقب ..
أفضى الى أيد لكم .. عملاقة الراحات .. فضت سترة الحجب
يامن عصرتم من جباه الليل نار الأنجم الشهب
يا من صببتم فى كؤوس الصلب خمر البرق فى السحب
يامن سقيتم .. من عروق الصبر .. عز الباس القضب :
علمتموها السيف ـ قدما ـ كيف يمضى ثورة الغضب
والمدفع الظمآن .. بات اليوم .. عند الشط فى سغب ..

***

هاتوا لظى الأغلال .. صبوها له حمما
هاتوا الأسى والحزن .. والأشجان .. والألما ..
والكتب والأفكار .. والأحبار . والقلما ..
والشعر واللوحات .. والتمثال .. والنغما ..
والعهد .. والميثاق .. والأيمان .. والقسما
شدوا له الاصباح .. والأسحار والظلما
والريح والاعصار .. والارعاد والنجما
والبحر والشطآن .. والموجود والعدما
صبوا له .. صبوا له ..
صبوا له النقما
فى كفها نار تضىء القدس والحرما .

من المجلات العالمية

من المجلات الانجليزية

« ادجار الن بو » والوجودية

بودلير فى الأدب الفرنسى ، وبو فى الأدب الانجليـزى -الامريكى : هذان هما الأستاذان اللذان يقر لهما الشعر الحـديث بالفضـل ، من بين شعراء المدرسة الرومنسية المتاخرة . وقد لا يكون من المصادفات المحضة ان كلا منهما عاش حياة مضطربة ، وعد شـاذا أو مجنـــونا ، ومات شابا ، وترك انتاجا قليلا ، يتالق فيه ديوان شـــعرى واحد ، ولا أن بودلير ترجم شعر بو الى الفرنسية وساهم فى رفع مكانته ـ بين قراء الأدب الفرنسى .

ولـكن من المصـادفات أن تنشر المجلة فى عـددها المـاضى عرضا لدراسة جديدة عن بودلير ، من مجلة فرنسية متخصصة فى الدراسات الأدبية ، وأن تنشر فى هذا العدد عرضا لمقال عن بو فى مجلة أمريكية مشابهة ، وهى مجلة Sewanee Reviw التى تصدر عن احدى جامعات الجنوب ، وتعنى عناية خاصة بنتاج الأدباء الذين نشئوا فى جنوب الولايات المتحدة الامريكية (عدد الربيع ١٩٦٨) .

وكاتب المقال هذا ، الن تيت Allen Tate ناقد من كبار النقاد الأمريكيين ، الذين شايعوا اتجـاه مدرســة « النقاد الجدد » دون تطرف ، فهو يهتم اهتماما خاصـا بتحليل النص الأدبى والبحث فى نسيجه وبنائه ، وان لم يهمل طرق النقد التقليدى التى تهتم بالمنشىء والعصر ، اهمالا تاما .

ومقال تيت هو فى الواقع مقدمة لطبعة جـديدة من أعمال ادجار الن بو . ويبدأ بملاحظة مختصرة عن خصائص كل من النقـد الأوربى والنقـد الأمريكى بوجه عام : أما الأول فهو ينظر الى نتاج الكاتب على انه وحدة ، تعبر عن استجابة شخصية على قدر من التعقيد لظروف تاريخيــة معينة ، فلا يفصل النقد الأوربى ـ وخصوصا ذلك النــوع التقليدى منه ، الذى أرسيت دعائمه فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ـ بين الشعر والنثر ولا بين الأدب والانسان والعصر . أما النقاد الامريكيون فانهم يأخذون قصيدة واحدة ويلحون عليها « حتى الموت » . ومع أن هذه الطريقة ـ كما يعترف تيت ـ لم تثمر كثيرا فى نقد الأعمال الطويلة كالرواية أو حتى القصة الطويلة ، فانها اسـتطاعت أن تعلم اعدادا كبيرة من الناس كيف يقرءون الشعر .

ويحاول النـاقد أن « يعرف » القراء بشـعر ادجار الان بو بنفس الطريقـة التى تعرف بهـا اليه فى صباه . ان الصبى فى الرابعة عشر لا يعرف أن هناك شيئا اســمه «الادب» . وفى هذا السن قرأ الكاتب ، وسط ما قرأ من كتب المغـامرات وسير العظماء ، أشــتاتا من اعمال بو ، وبدت له قصة مثل « جرائم شارع مورج » أو « لغز مارى روجيه » آيات من الفكر التحليلى ، كما بدت له قصص اخرى مثـــل « الدفين الحى » و « حقائق قضــية السيد فالدمار » تأملات عميقة فى العلاقة بين الجسم والروح .

على أن العمل الذى يستوقف القارىء الصبى أكثر من غيره ، عمل طويل نوعا ، عنـــوانه « يوريكا » : قصيدة نثرية فلسفية كتبها بو قبل موته بسنوات قليلة ، وكان يعدها تتويجا لانتــاجه الأدبى كله . أما الذى اســتوقف القارىء الصبى فيها فكان فكرة « الفناء المحتوم » : هــذه التى تميز بو فى جميع مراحل عمله :

« ان فكرة الفناء محببة دائمـا الى الناشئين : فبين سن الثانية عشرة والسادسة عشرة يكون الفناء ، أو مجرد الموت الرومنسى فى نهاية حب موغل فى العاطفة ، صورة لنقض النظام يضعها المراهق فى مواجهة النظام المفروض عليه من الأسرة أو من مجتمع الكبار الذى يقـــاوم الطفـل دخوله اليـــه . وصـــورة نقض النظام هذه لا ترفض أبدا رفضا تاما فى مرحلة النضــج ، وهى الأســـاس النفسى والاخـــلاقى لما يسمى اليوم بالوجودية . ان من أســـباب زهد الامريكيين فى الوجودية أننا كنا دائما وجوديين ، أو كنا كذلك منذ زمن بو ، الذى اكتشفها فينا . فالوجودية تفترض ـ بين ما تفترضه ـ أن الانسان لا يرتبط بحقيقة ميتافيزيقية ، حقيقة لا يعرفها حتى ولو كانت موجودة . ولهذا فهو محبوس فى وعى لا يمكنه أن يعى شــيئا خارج

ذاته ، ولا بد له ان يغوص فى اللاذاتية . وبو يغوص فى الدوامة ، فى الاعصار ، فى اختناق الدفين الحى ، فى داخل جدران مصمتة تبنى عليه حيا ، أو يغرق فى البحر . اننا نعرف تأثير كولردج فى بو . ولقد كانت عبارة كولردج (المحيط الذى لا حياة فيه) من أنسب شىء لمعانى بو ! وكان موت امرأة جميلة هو أكثر موضوعات الشعر شاعرية عند بو ، أو كما يمكننا أن نقول اليوم ، هو الموضوع الأصلى ، الموضوع القديم للشعر . »

ويقف « تيت » عند كلمة أخرى شديدة الصلة بالتفكير الوجودى أيضا ، وهى كلمة « الوحدة » . ويحلل قصيدة منسوبة الى بو عنوانها « وحيدا » . ولعل الأوفق — قبل أن نعرض لهذا التحليل — أن نسوق ترجمتها كاملة :

منذ ساعة الطفولة لم أكن مثل الآخرين . لم أكن أرى ما يراه الآخرون ، ولا أستمد عواطفى من النبع المشترك . من موردهم لم أكن أصدر بأحزانى ، ولا كنت أهز قلبى للفرح على نغمهم . وكل ما أحببته أحببته وحدى .

« ثم فى طفولتى — فى فجر حياة شديدة العصف — قام من كل أعماق الخير والشر ذلك اللغز الذى مازال يأسرنى : من السيل والعين ، من صخرة الجبل الحمراء ، من الشمس تموج حولى بصبغتها الخريفية الذهبية ، من البرق فى السماء يمر بى طائرا ، من الرعد والعاصفة ، من السحابة تتشكل فى ناظرى (والسماء من حولها زرقاء) بشكل شيطان . »

من الطريف أن هذه القصيدة — كما أشرنا — من القصائد التى لم تثبت نسبتها الى بو ، فهى لم تنشر الا بعد وفاته بنحو ثلاثين سنة ، وقيل انها وجدت بخطه فى « ألبوم » سيدة من بلتيمور ، ولكن محققى ديوانه يشكون فى نسبة هذا الخط اليه . الا أن دارسى بو ، متقدميهم ومتأخريهم على السواء ، يجمعون على أن هذه السطور « ان لم تكن لبو فهى أنجح تقليد لأساليبه الاولى نشر على الناس » ، وهى — فى رأى من يعول على رأيه فى هذا المقام — جديرة بالنسبة المدعاة لها » .

و « تيت » مقتنع فيما يبدو بصحة هذه النسبة كل الاقتناع . وان كان يستنتج ، من القصيدة نفسها ، أنها من أواخر ما كتب بو وليست من شعر الشباب كما يظن الكثيرون ، فالمرء فى شبابه لا يتحدث عن الطفولة وكأنها ماض بعيد . ويتساءل «تيت» : من ذلك الشيطان الذى رآه بو فى طفولته ، أو الذى كان يراه وقت كتابة القصيدة ؟ وجوابه باختصار : ان هذا الشيطان هو بو نفسه .

فشعر بو ، وهو نحو من ستين قصيدة معظمها قصير ، ليس الا صورة خيالية يطرحها من نفسه ، ويعيدها مرة بعد مرة . والشيطان ليس الا رمزا لشخص لا يمكنه أن يتطور ، شخص حال قدر محتوم دون نمو قدراته المتكاملة ، ولهذا فالشر الذى يوقعه الشيطان بالناس ليس الا محاولة لأن يبقيهم محرومين مثل حرمانه فكريا ووجدانيا ، ولعل بو قد شعر بهذا المعنى شعورا واضحا ، وحاول بطريقة واعية أن يبقى صورته هذه امام الجمهور ، صورة الشاعر المحاط بالسحابة الشيطانية الشاعر المحكوم عليه ، ولكن هذه الصور ترجع فى منشئها الى شعور صادق . لقد أصبح بو فى حضارة تعرض نموذجا « للشاعر الملعون » ، كما أصبح بودلير بعد ذلك فى ثقافة الفرنسيين . وحياة بو نفسها أهلته لهذا الدور . فقد وجد نفسه فى شبابه الباكر ، مثقفا بلا أسرة ولا ثروة ولا مهنة ، وأين ؟ فى جنوب الولايات المتحدة الأمريكية حيث لا يساوى الانسان شيئا بغير هذه الثلاثة . واحترف الآداب حين لم تكن الاداب حرفة معترفا بها . وهكذا « توحد » الشاعر ، وأصبح شيطانا ، ولم يزايله ذلك الحلم الذى يعرفه المراهقون أتم المعرفة ، حلم الفناء الأبدى والموت الرومنسى .

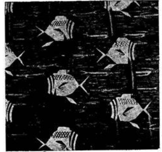
ولأن بو كان شاعرا رومنسيا فقد بقى انتاجه محدودا (لاشأن لهذا التحديد اذن بقصر حياة الشاعر) ! « فالشاعر الرومنسى يحاول طول عمره أن يكتب قصيدة واحدة ، صادرا عن الزام داخلى ، وكل قصيدة هى محاولة للاقتراب من القصيدة الرومنسية الكاملة » .

ويستثنى « تيت » من انتاج بو الشعرى قصيدة واحدة خلص فيها من التعبيرية الغنائية الرومنسية ، واستطاع أن يعطيها شكلا دراميا متدرجا . انها قصيدة « الغراب » ، القصيدة الوحيدة عند بو ، التى يقود فيها قارئه من خلال الفعل . فهنا لا نزال نجد العنصرين الضروريين ، « لينور الفقيدة » الميتة الجميلة ، والشاعر الملعون الذى يواجه ذلك الشيطان نفسه ، شيطان قصيدته القديمة « وحيدا » . ولكن هذا الشيطان قد هبط من السحاب واتخذ شكل طائر يقلد أصوات البشر دون أن يفقه معناها . والدراما الصغيرة تقوم عقدتها البسيطة على التعرف : ان الطائر الشيطانى بجوابه الذى لا يتغير : « أبدا لن يكون » — يبدد كل محاولات الشاعر التعس للخروج من حالة الفنى والفزع الى جنة الرضوان عن طريق التساؤل المشبع بالأمل ، وينتهى الحوار بينهما الى اعتراف الشاعر بهلاكه المحتوم ، فالطائر الأسحم ثابت فوق بابه لا يريم « عيناه أشبه شىء بعينى شيطان يحلم ، وضوء المصباح الذى يسيل فوقه يلقى ظله على أرض الحجرة ، وروحى من ذلك الظل الذى يسبح على أرض الحجرة لن ترفع — أبدا لن يكون » .

ويختم تيت مقاله مشيرا الى قول هنرى جيمس ان الاعجاب ببو يدل على « درجة بدائية من التفكير » ، ومعلقا بهذه الكلمات : « هذا صحيح ، ولكن يجب أن يضاف اليه أنه بغير التفكير البدائى — مهما يكن تعريفه — لا يستطيع الانسان أن يسير ! »

د . شكرى محمد عياد

لوحة الغلاف



نسيج من تصميم وتنفيذ
كلية الفنون التطبيقية

ارتباط الفن بأدوات الحياة مطلب من مطالب العصر .. وتلك هى رسالة كلية الفنون التطبيقية ظلت قوامة عليها منذ انشائها وفى التصميمات التى قدمتها الكلية فى الأثاث أو الحديد المطروق أو النسيج أو السجاد أو الصباغة مبتكرات ارتقت بأساليب الأداء .

والنسيج من الخامات التى برع التطبيقيون فى تصميمها يصدرون فيها عن سليقة فنية يدعمها تراث عريق من المنسوجات القبطية والاسلامية .

ولوحة الغلاف نموذج لبراعة التصميم الفنى على القماش نفذ بطريقة الطباعة واستخدمت فيه الوحدات استخداما هندسيا مع قدرة فائقة فى اختيار الألوان جعلت من هذا النسيج لوحة رائعة .. هى نموذج لما يجب أن يتوافر فى أدوات الحياة من قيم الفن .

الغلاف الخلفى :



« تمثال عنزة »
من عصر الفاطمى

نظرة شائعة عن خلو الفنون الاسلامية من النحت تناقضها الحاسة النحتية التى نلمسها عند الفنان الاسلامى ونراها تنبثق من اللوحات الرخامية والحجرية وألواح الخشب الحافلة بالخطوط العربية وبالوحدات الزخرفية النابضة بالحياة وبالاحساس النحتى الصادق .. لا نكاد نتأملها حتى يبين لنا وراء زخرفتها ملامح وجوه وكائنات تبدو فى الفن كما تبدو « التورية » فى اللغة .

غير أن النحت الصريح المباشر الذى يقوم على تمثيل الانسان والحيوان يبدو عند الفنان الفاطمى الذى تحرر من قيود الالتزام كما يبدو فى أعمال الفنانين من الفرس .

وقد خلف الفنان الفاطمى روائع من فن النحت الحيوانى تمثل فيها البساطة المعجزة ومعالجة السطوح بأسلوب لم يبلغه النحت المعاصر الا بعد شوط بعيد .

ومازالت المجموعة الفاطمية ومنها هذا التمثال من مجموعة المتحف الاسلامى بالقاهرة تشير الى طاقة النحت الكامنة فى نفس الفنان الاسلامى .

تصوير عبد الفتاح عيد

بدر الدين أبو غازى